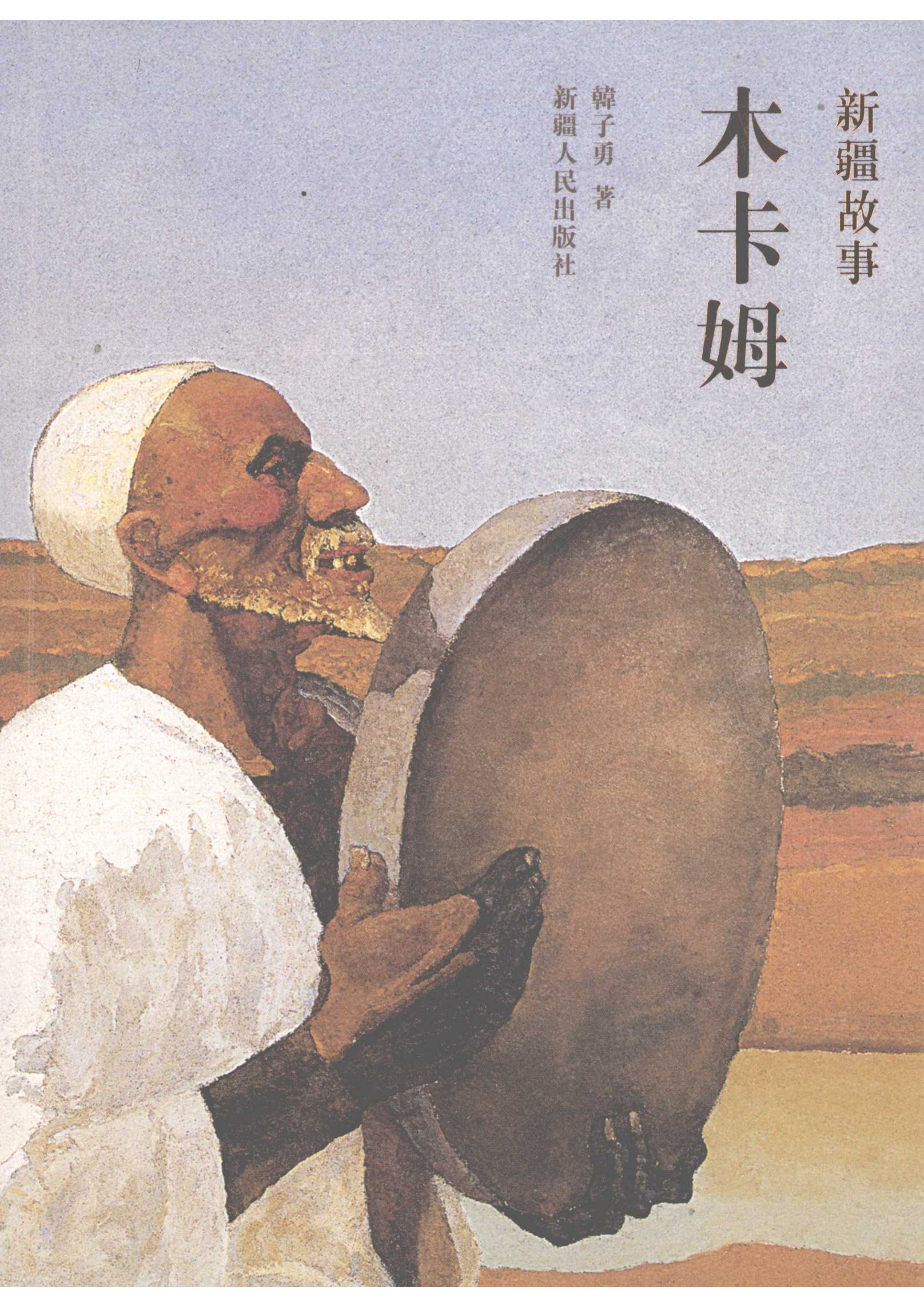

新疆故事
木卡姆
韓子勇 著
新疆人民出版社

新疆故事

木卡姆

韓子勇 著

新疆人民出版社

图书在版编目(CIP)数据
新疆故事 木卡姆 / 韩子勇著. —乌鲁木齐;新疆人民出版社,2008,07
ISBN 978-7-228-11732-1

Ⅰ.新. . .　Ⅱ.韩. . .　Ⅲ.维吾尔族—民族音乐—简介—新疆
Ⅳ. J607.215

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 112222 号

整体策划：新疆塔里木文化交流中心

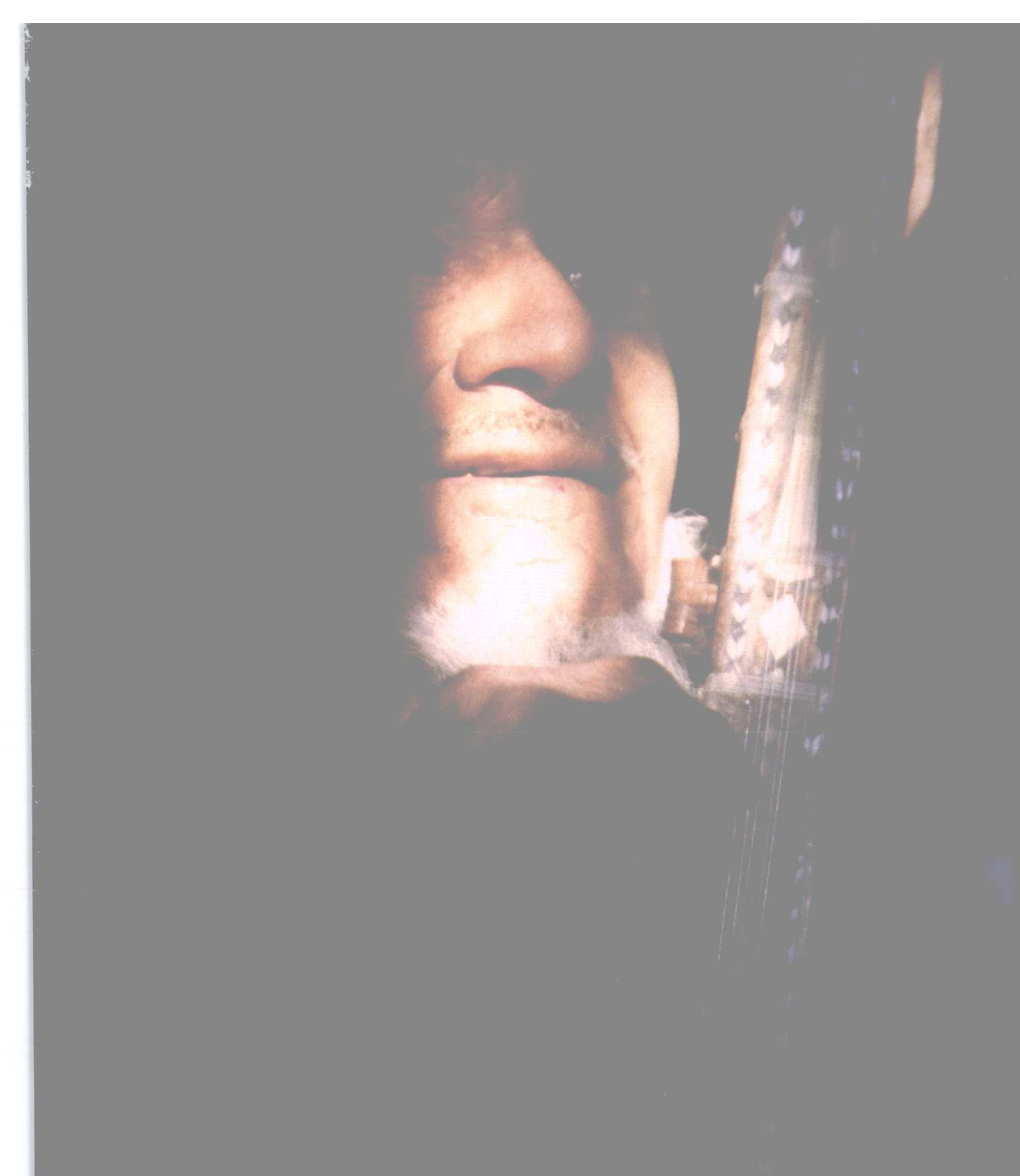
策 划 人：李志民　周军成

责任编辑：刘光宏

封面设计：施中华

新疆故事　木卡姆

作 者　韩子勇
出 版　新疆人民出版社
地 址　乌鲁木齐市解放南路 348 号
邮 编　830001
印 刷　新疆恒远中汇印刷有限公司
发 行　新疆人民出版社
经 销　乌鲁木齐市一心书店
电 话　0991-4547087(销售)
开 本　889×1 194　1 / 32 开
印 张　5.25
字 数　50 千字
版 次　2008 年 7 月第 1 版
印 次　2008 年 7 月第 1 次印刷
印 数　1—5000 册



库尔班江摄





赵勤摄





党成华摄

目　录

我是破烂王

篝火是我的宝座

窝棚是我的宫殿

世界在我眼中一如废墟

我的左脸已被情火烧伤

右脸仍在唱情歌

……

这段歌词，引自新疆艺术研究所的木卡姆田野调查资料。

已经麻麻花花的影像资料，像荒弃已久的绿洲、盐碱和沙石悄悄侵蚀到地面……但画面中无名歌者的吟唱，像水淋淋的翡翠树，一下把心底照亮。对，就是它，那个西域音乐的精魂，风沙中，旷野上，在一片片绿洲游荡的——激情的旋风……

从一幅画开始

有时候老天爷的心思
和一个平凡农妇的心思是一样的
作为补偿
把最大的恩泽
给予生活在贫瘠土地上的儿女
把最重要的东西
埋藏在最不易被发现的地方

在以维吾尔木卡姆为题材的美术作品中，以哈孜·艾买提的油画《木卡姆》最为出名。这幅画是新疆美术界名符其实的经典，流传广泛，影响久远，曾获第六届全国美展银奖，许多人第一次见到它——大部分人仅仅只是看过它的印刷品，就永远记住了它。



哈孜·艾买提是新疆本土油画艺术的奠基者之一，曾任中国美术家协会副主席，他早期的另一幅力作是《罪恶的审判》。在我们组织的文化活动中，曾两次使用这幅作品。一次是在前几年的《春满天山》新疆民乐交响音乐会上，第一次被制成大幅天幕，作为音乐会主景，在音乐旋律和舞台灯光的映射下美仑美奂；第二次是在向联合国教科文组织申报“中国维吾尔木卡姆”为“人类非物质文化遗产代表作”的申报文本中，我提议，选择这幅画作为最重要的插图，为文本提供形象的佐证。

木卡姆源自绿洲，是绿洲人民的心声。可以用八个字来描述，绿洲玫瑰，沙漠甘泉。

在亚欧大陆腹地，在这片离海洋最远的土地上，在祖国的西部边疆——大陆深远的内部，总是偏僻而荒凉，仿佛是上天巨大的暗示和补偿——在这里，埋藏了它最重要的音乐珍宝——木卡姆。

我想，有时候老天爷的心思，和一个平凡农妇的心思是一样的：作为补偿，把最大的恩泽，给予生活在贫瘠土地上的儿女；把最重要的东西，埋藏在最不易被发现的地方。





木卡姆　哈孜·艾买提作

在漫漫戈壁和滚滚黄沙的不断逼近中，绿洲的顽强存在是个奇迹；在大自然沉寂严峻的目光注视下，木卡姆的高声歌唱是个奇迹；在单调和荒僻的天地间，木卡姆是一大片耀眼、华丽、繁荣的音乐宫殿。

我看过许多有关木卡姆题材的美术作品，只有哈孜·艾买提的油画最接近木卡姆的本质和形象：

木卡姆是燃烧的。巨大的激情要覆盖无垠的瀚海，即使已经疲惫，已经变成灰烬，也比沙漠更广大，更炽热；

木卡姆是忧伤的。沙海多么广大，绿洲就多么孤独。簌簌而下的热泪要把绿洲和戈壁打湿，令人心碎不已；

木卡姆是沉思的。沙塔尔琴缓缓拉出"穹乃额曼"长音，黄铜般的喉咙唱出绿洲上的歌谣和刻骨铭心的爱情故事；

木卡姆是狂欢的。"麦西莱甫"是绿洲上的狂欢节，欢乐的飓风横扫一切，使气息奄奄的病人和最绝望冷漠的家伙，也争相加入这浩大的歌舞，甚至连地下的亡灵也被惊醒，也要拔地而起、翩翩起舞；

木卡姆是繁复的。它的节奏和篇幅是对起伏不定、无穷无尽的沙漠的模仿，急音繁节，一浪高过一浪，相互追赶、相互缠绕、

相互抽打，直到被埋藏在众声喧哗的暴风骤雨之中；

木卡姆是如此庞大绵长。《十二木卡姆》全部唱完，竟然需要一天一夜的时间，而几百年来如此长篇巨制不见诸于曲谱，仅仅依靠民间艺人们“口传心授”和惊人的记忆。这需要多么巨大而持续的热情，才能穿越漫长时间的风吹雨打。

木卡姆之所以难以描绘，是因为声音比色彩更抽象；木卡姆之所以难以描绘，是因为木卡姆比最大尺幅的绘画更庞大、无休无止；木卡姆之所以难以描绘，是因为木卡姆是如此多样、矛盾和复杂：它是规律性结构和即兴演奏的完美统一，是理性与激情的有机结合；它是古老的又是青春的，它是快乐的也是忧伤的；它是结结实实的长篇巨制，又是生长于心灵和记忆的精神之风；它是存在的，又是虚无的；它是节制、耐心的，又是挥霍、随意的；它是优雅、精致的，又是质朴、野性的；它是叙事的，又是抒情的……它是风、雅、颂，是歌、舞、乐、诗的综合体。

哈孜·艾买提的油画《木卡姆》，用他精心提炼的二十几个木卡姆艺人形象，铺满整个画面。他们身形不一，各具神情，从田间地头走来，从饭馆走来，从烤肉摊子上走来，从铁匠铺里走来，从肠子一样弯弯曲曲的小巷走来，从乡村小学走来……从各个阶



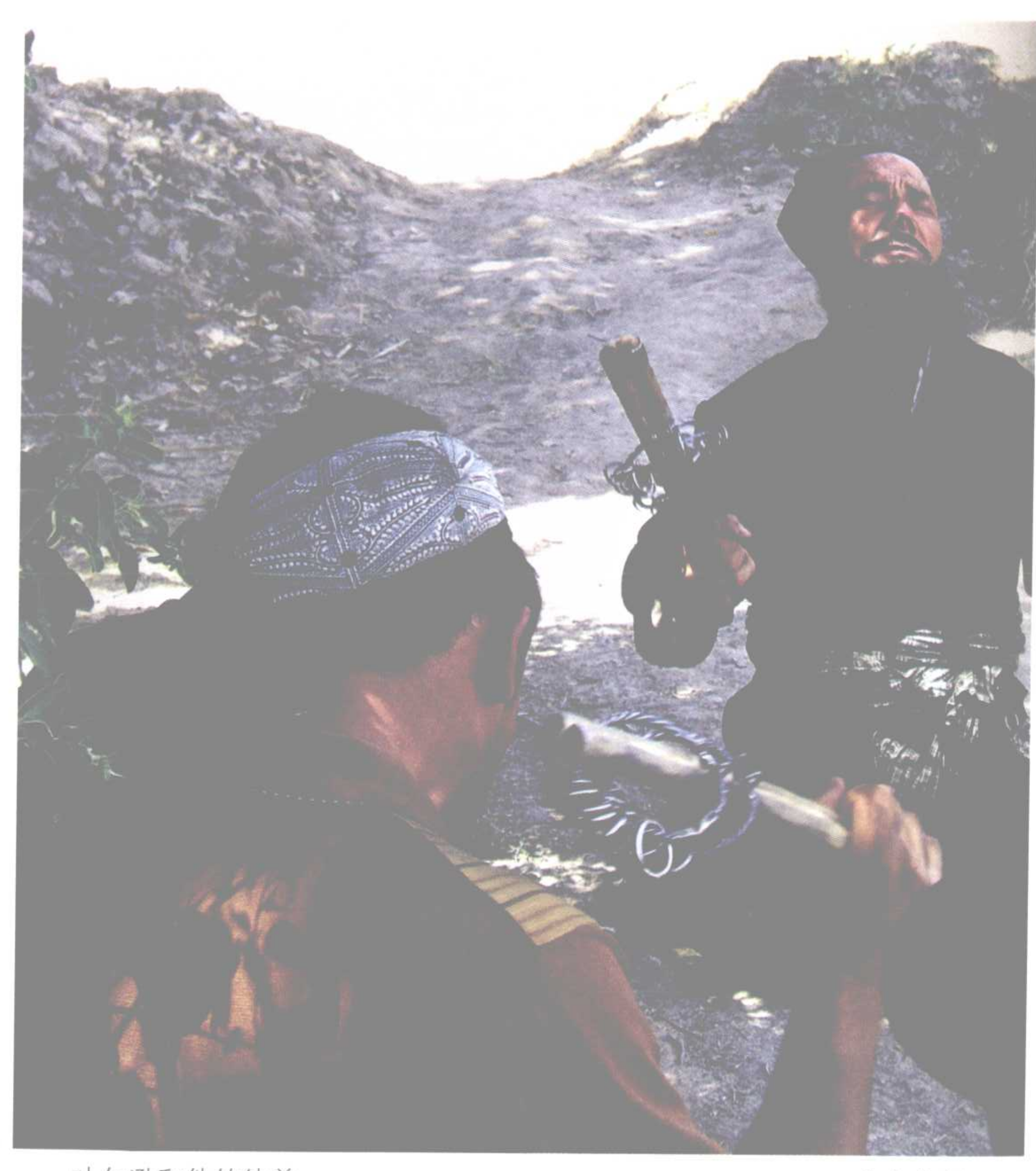
乞里坦麻扎阿希克聚会　　　　党成华摄

层和各种职业走来，他们或是须眉如雪的耄耋老者，或是皮肤黧黑的乡村壮汉，或是仪态俊朗的后生，木卡姆在他们手中、心灵中、目光中展开，他们自身已经成为一件发出美妙音响的乐器，已经变成不绝如缕的旋律。

这些“音乐的圣徒”，这些满怀家传珍宝、四处给人展示的“艺术的阔佬”，这些绿洲阡陌上最幸福的家伙，这些从音乐的大河源顺流而下、一路漂泊、来到今天的“阿希克”（苦修者，痴迷者），这些历经风吹雨打又完好如初、成功躲过时间的偷袭、竟然从造物主那里“走私”天堂美乐的勇敢的人……整整一个“军团”，他们或庄重、或诙谐、或兴奋、或沉醉、或深思、或忧伤，集合在我们面前，操琴弄乐，高唱低吟，演绎千百年来的绿洲往事。

《木卡姆》这幅画，博大、丰富、庄重、绚烂，画面上音乐的崇高感，使每一种色彩、结构、线条、形象，都被一把无形的篦子，细细地篦过一遍，被木卡姆的宏大旋律统一起来，密密地编织、梳理、抚平，被和谐、忘我、向上升腾的氛围所笼罩。

如果只能选取一种艺术样式，作为西域文化的代表，那么，音乐无疑具有其他艺术样式无法比拟的宗主地位，代表西域文化的最高成就。音乐是西域的绝响，是西域艺术的核。音乐结晶



吐尔逊和他的徒弟　　党成华摄

了肉体的舞蹈，音乐调动起灵魂的歌唱，音乐贯穿了英雄史诗，音乐弹唱出民间故事，音乐铺陈了宏大的仪式，音乐吸附众多的古典诗作……甚至连阿訇的宣礼诵颂，也是悠远的高音长调。

西域音乐正像沙漠戈壁中，没有标记、只有方向、看不见、摸不着的丝绸之路，它在心灵中，在血液里，在神魂颠倒的记忆深处，在庙堂之上，在乡野底层，在日常生活在经典时刻，在渴望与绝望、欢悦与忧伤的风矢雨箭的交战之中……无论是历史，还是今天，在中华文化版图上，西域出产的神妙艺术，影响最大者，莫过音乐。

木卡姆不仅是维吾尔人最重要的音乐文化遗产，也是中华文化瑰宝，不仅保存了沙漠绿洲民族的音乐文化基因，也饱含大量的东西方音乐文化交流荟萃的信息。

木卡姆是新疆的、中国的，也是世界的。

鲜花盛开的长旅

如同盐、麦子、水果和风
真正的音乐
是绿洲阡陌上的日常生活

二十世纪八十年代末，我在写作《西部：偏远省份的文学写作》一书时，写到“叙事与抒情”，有这样一段话：“各民族在其童年时代都是天然的抒情家，都首先把抒情作为‘立言’手段，它夹杂在仪式、巫祝、原始崇拜之中，是‘记述’祖先功业的最基本的形式之一。你可以



这样认为,人类最初的形式感是关于抒情的,人类最早的有意无意的创作都带有抒情的性质”。

至今我仍然觉得,抒情能力的大小有无,是人类心灵精神是否健康的重要标志。而西部,特别是在新疆,这片亚洲大陆干燥的腹地,这个沙漠、戈壁、绿洲、冰山的老家,到处摇曳、晃动着抒情的喷泉,铺陈、挥霍着心灵的奢华。新疆,正有一个漫长的“抒情世纪”。

当今天的青年,只能用华服美钻为礼物,向异性表达爱慕时,怎么还能想起那些月光下,在姑娘的窗前抱琴彻夜吟唱的情痴呢?在名词、动词、形容词……甚至连介词都必须兑换成利益的今天,怎么能够相信,人类曾有过一个仅为心灵的“弦歌诗人的时代”。

被孔老夫子誉为“思无邪”的《诗三百》,地中海的波浪和岩石养育的荷马史诗,柯尔克孜人山谷里的《玛纳斯》和卫拉特蒙古的英雄史诗《江格尔》,篇篇都是可唱的歌谣,人人都是杰出的歌者。

我理解的音乐,不是平民百姓的奢侈品和职业艺术家们的“象牙塔”。真正的音乐,由人民创造,被人民享受,是绿洲阡陌上



刀郎魂　　哈孜·艾买提作

的日常生活。如同盐、麦子、水果和风，是生命的基本元素。

在新疆，艺术和生活是不可分的。不是像现在“生产”和“生活”的分离日趋严峻的这种情况：艺术成为一种职业，“他娱”是通常惯例，欣赏者和表演者被分开，是两类不同分工中的人群，工作时间和文化休闲时间是两个截然不同的时段，艺术出现的时间、地点、方式、习惯套路和我们观赏时的种种要求，都被有形无形地规定好了，有一套标准的“程序”和“格式”——没有谁会分不清农民和音乐家、吃饭和听交响乐的界线。

在新疆，在没有任何先兆、暗示、提醒、计划、鼓励、怂恿的情境下，突然就盛开歌舞的天地，让人惊喜不止。歌声和舞蹈渗透到日常生活的肌理，随现随灭、随灭随现，是心灵的闪现和肉身的冲动，无拘无束。

我曾为西部文学归纳过一个现成的原型套路：“在路上”。

盘古后羿共工女娲伏羲——这些高原旷野上的众神，在路上；周穆王的辚辚车仗驮着西王母优美的起合唱答，在路上；丝绸包裹着的“赛里丝国”，在路上；羊脂玉携带着莽莽昆仑，在路上；塞克、月氏、乌孙、羌、匈奴、汉、柔然、高车、嚈哒、吐谷浑、铁勒、突厥、吐蕃、回鹘、蒙古、锡伯、索伦……向东向西向南向北，

衣袂带风，裙裾飞扬，在路上；张骞、班超、细君、解忧、玄奘、鸠摩罗什、苏祇婆、哥舒翰、马可波罗、纪晓岚、左宗棠、林则徐……在路上；汉文、西夏文、契丹文、佉卢文、梵文、粟特文、吐火罗文、于阗文、摩尼文、回鹘文、阿拉伯文、突厥文、希腊文、八思巴文……在路上；萨满教、袄教、佛教、道教、摩尼教、景教、伊斯兰教……在路上；葡萄、核桃、哈密瓜、石榴、苜蓿、棉花、小麦、胡萝卜……这些奇花异果们，以芳香甜美的灵巧身姿，飞行或匍匐，在路上；茶叶、麝香、龙涎香、安息茴香……散发着浓烈或清雅的气味，在路上；造纸术、养蚕缫丝术、指南针、掘井术、火药、筑城术……在路上；汗血马带着西凉乐、伊州乐、高昌乐、龟兹乐、于阗乐、康国乐、悦般乐、疏勒乐、安国乐，载歌载舞，风驰电掣……在路上；解放大军支边青年、库尔班·吐鲁木、万桐书、王洛宾、“内高班”的少男少女、十万拾花工、温州商人、俄罗斯“倒爷”……在路上。

西域枯燥无比的大戈壁之路，同时也是鲜花盛开的长旅。当肉体被风沙解散，自然归于元素，大地呈现真相，裸露的心灵就开始歌舞。

在新疆浩如烟海的音乐文化中，维吾尔木卡姆艺术无疑是篇幅最为巨大的。



萨玛　　　　哈孜·艾买提作

木卡姆是一座音乐的宫殿：

二十多种美妙的乐器弹奏出千千万万的音符、曲调和乐段，几十位古典诗人小心捧出心灵的篇章，野生的民间长诗和民歌民谣也风尘仆仆地赶来，加入这浓烈绮丽、质朴明快、飞翔起舞的歌词，无数年轻或苍老的躯体在音乐中旋转起伏，把广袤的土地变成鲜花盛开的海洋……这些冥冥之中为上苍所钟爱和圈定的“材料”，最后组建成一大片非人工的“宫殿”——这“宫殿”，在天山南北的一片片绿洲上，如星辰闪烁，鳞次栉比，首尾相连，熠熠生辉，使古老的土地成为歌之城、乐之都、舞之域、诗之海。

如果把西域音乐比作星光灿烂的夜空，木卡姆就是燃烧的银河；如果把西域音乐比作沙子，木卡姆就是无边无际的塔克拉玛干；如果把西域音乐比作绿洲上的树木，木卡姆就是绿洲上随处可见、哗哗歌唱的白杨。

西域有许多不可思议之物，如同传说和奇迹的故乡。说到艺术，最不可思议的传奇之一，就是维吾尔木卡姆艺术。木卡姆艺术，是广泛出现于中亚、南亚、西亚、北非等多个国家和地区的音乐文化现象，其中以沙漠绿洲地区最为典型。木卡姆，为略显神秘和遥远的伊斯兰披上华丽多情的锦衫——你可以说：“哦，万

物非主，唯有真主，无所不在的真主，在一粒沙中，也在木卡姆里，这人间神曲，这心灵礼物”。

一般认为，“木卡姆”这个词是从阿拉伯词汇“木卡玛赫”(Makamah)借用来的，意思是“聚集、集中、集合”。关于“木卡姆”一词的语义解释，众说纷纭。

周吉先生梳理各家意见，大致有九种：

一、位置说。即歌唱者在“哈里发”面前所站立的台子。此说难以服人，音乐在阿拉伯帝国早期是被禁绝的，在后来的奥斯曼帝国时期，也很难享有如此殊荣；

二、规则、法律、模式说。在维吾尔语中“木卡姆一词……在更广的领域，也以诸如‘木卡姆里有’、‘木卡姆里没有’、‘与木卡姆吻合’、‘与木卡姆不吻合’等外延而被使用。木卡姆一词在更高的形式上以‘完美无缺’、‘十全十美’、‘赶上了木卡姆’等等意思而被使用”。

三、乐音、音位、调式说。因为乐师左手指位的不同可以奏出不同的音阶，从而形成不同的调式。前苏联的大百科全书，取此种说法。

四、曲调说。维吾尔语中木卡姆一词就有曲调的含义。



★ 十二木卡姆 Twelve Muqam

▲ 刀郎木卡姆 Dolan Muqam

■ 吐鲁番木卡姆 Turpan Muqam

● 哈密木卡姆 Kumul Muqam



五、旋律类型说。

六、特定时空及“特殊作曲手法”说。

七、音乐体裁、套曲、大曲、乐种说。

八、散板说。维吾尔族民间艺人习惯将木卡姆对应成散板乐曲，你请他唱木卡姆，多数情况下他为你先唱散板曲调。

九、即兴演唱（奏）方法说。

在向联合国教科文组织报送的申报文本中，这样定义维吾尔木卡姆：“‘中国维吾尔木卡姆’，是流传于中国新疆各维吾尔族聚居区的各种木卡姆的总称，是集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式。现代维吾尔语中，‘木卡姆’一词主要指‘大型套曲’，此外还具有‘法则’、‘规范’、‘曲调’、‘乐曲’、‘散板序唱（奏）’等多种含义。但在维吾尔人特定的文化语境中，‘木卡姆’已经成为包含文学、舞蹈、说唱、戏剧乃至民族认同、宗教信仰等各种艺术成份和文化意义的词语”。

在中国大百科全书出版社 1997 年出版的 13 卷《维吾尔十二木卡姆》[1] 的总序中，有这样的描述：“维吾尔族十二木卡姆，是中

1.阿不都·秀库尔·穆罕默德伊明著《论维吾尔古典音乐十二木卡姆》，杨金祥译，新疆人民出版社 1985 年版，第 4 页。

华民族灿烂文化宝库中的一块瑰宝，是勤劳而具有创造精神的维吾尔人民的智慧结晶，也是一部用音乐语言叙述维吾尔人民各方面生活的文化艺术百科全书。它巧妙地运用音乐、文学、舞蹈、戏剧等各类艺术形式，表现了维吾尔人民绚丽的生活……音乐的表现既具有抒情性与叙事性，也具有音乐与诗歌和谐统一的特点……作为木卡姆重要组成部分的'穹乃额曼'，在古代称作'大曲'。公元4世纪，在这些'大曲'中，首先是'伊州大曲'，然后是龟兹、高昌、疏勒、于阗等地的'大曲'，相继传入中原地区……12世纪之后，'大曲'这个名称逐渐被阿拉伯语'木卡姆'所取代。无论'木卡姆'在词源学上有何含义，实际上它是一个专用名称，表示经过规范的、置于一定系统的、一整套大型音乐套曲。14世纪，由于古维吾尔文'察合台语'中大量吸收和使用了阿拉伯语、波斯语，所以在文学、艺术、音乐领域，乃至在木卡姆中也开始部分地使用阿拉伯语、波斯语名称"。

从世界范围内的木卡姆现象来看，这种音乐文化多是出现在沙漠绿洲的人文环境中，伴随古代经常的民族大迁徙，多有游牧与农耕的两种文化基因，是一种规模结构相对大型演唱演奏比较即兴、民间色彩突出的音乐遗产。



由于阿拉伯帝国的兴起和伊斯兰教的传播，受阿拉伯语的影响，这种音乐遗产多以阿拉伯术语“木卡姆”相称，并在风格和内容上受到影响。这种影响，甚至渗透到每套木卡姆的具体名称。

但是，应该指出，各国各地各民族的木卡姆，有非常大的不同，情况千差万别——由于民族文化的历史不同，时代特色和地域特色起了决定性作用，民族的文化个性在木卡姆中是主要的。

我国汉族学者和维吾尔族学者，根据大量史料考证，一般认为汉唐盛行的“西域大曲”，与维吾尔木卡姆有直接源流关系。

最早出现“大曲”一词，是张骞带回中原的“摩诃兜勒”，梵语意思即是“大曲”。现在《十二木卡姆》每一部的第一部分“穹乃额曼”，维吾尔语仍是“大曲”的意思。据著名学者关也维、阿不都·秀库尔考证，“木卡姆”一词最早出现在新疆，公元四世纪前后用龟兹文（吐火罗文）记述的《阿拉纳米的故事》中，就有“木卡姆”的龟兹原语 Maka-ykne(Maka-yakne)。在龟兹语中，Maka 是大的、大量的、多数之意，ykne 一词则指曲调、乐曲，Maka-ykne 是“大曲”之意。相比而言，阿拉伯语的“木卡姆”一词的出现是很晚的事。



上台之前　　伊明江·阿不都热依木作



维吾尔族木卡姆艺术，是以音乐为贯穿骨干，集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术遗产。它的唱词主要由古典抒情诗“格则勒”、民歌民谣、民间长诗组成，内容包罗万象，反映社会生活的各个侧面。如同各种艺术所擅长的题材领域那样，爱情生活在歌词中占有重要位置。

维吾尔木卡姆的代表——《十二木卡姆》中的每一部木卡姆，都由三部分构成：第一部分是“穹乃额曼”（系列叙咏歌曲、器乐曲、歌舞曲）；第二部分是“达斯坦”（系列叙事歌曲、器乐曲）；第三部分是“麦西莱甫”（系列歌舞曲）。

在典雅华丽的音乐“穹乃额曼”之上的，是同样典雅的中世纪文人的抒情律诗“格则勒”[2]；情节曲折动人的民间叙事长诗，则由木卡姆音乐的第二部分——“达斯坦”来贯穿；活泼热烈的民间歌舞蹈构成木卡姆的第三部分：“麦西莱甫”。

它就像一个美人，聪慧善思、有着迷人记忆、睫毛闪动爱意、发辫缠绕着柔情的脑袋，是“穹乃额曼”；柔软的腰身、绿洲上的绰约身影、显露民间之心和大地故事的，是“达斯坦”；充满修长

2.格则勒(Gazal) 维吾尔诗歌的一种形式，即两行诗。头两行一个韵，后边诗句中的第二行押头两行的韵。爱情赞美诗中常用这种形式。



赵君安摄

的动感和青春的力量，体现速度和激情，走遍绿洲、处处留下欢乐的海洋的，是她足尖之上的“麦西莱甫”。

木卡姆是音乐大家族中的长篇巨制，是用音符写就的心灵史书，没有哪个个人的作品可以达到如此的长度。从木卡姆那里，我们可以知道，人类的激情竟然可以持续如此之久，人类对音乐的热爱，竟然可以结晶成喀喇昆仑般的崇山峻岭。

横贯欧亚、联结四大文明的丝绸之路，也是木卡姆之路。西域位于丝绸之路的要冲，是这个星球上最为典型的沙漠绿洲环境，是漫漫长途中最为艰辛的一段，西域通则丝路通。在这条人类陆权时代最为艰险的漫漫长旅中，因为有音乐相伴，有大曲相伴，有木卡姆相伴，步步生花，成为鲜花盛开的长旅。

木卡姆，是一条鲜花盛开的长旅。

十二木卡姆·『穹乃额曼』

苍凉、古朴、悠扬、开阔的天地间
容得下无限的心事
盛得住岁月苍桑
只此一人的踽踽独行
只此一人的慢慢咀嚼
心绪颤向天边
往事随风飘散

你可以这样认为,《十二木卡姆》——这十二部大型套曲，是十二条通往天国的大路。

它从缓慢起伏的漠野,进入台地、浅山。

望山跑死马，你就耐着性子，端直直往前走吧。

苍凉、古朴、悠扬、开阔的天地

间，容得下无限的心事，盛得住岁月苍桑。

只此一人的踽踽独行，只此一人的慢慢咀嚼，心绪颤向天边，往事随风飘散，大荒中的独处，弦歌中的漫步。

这一段就像“孤旅”和“前卫”，是“一个人的出发”，是源和起点，是回忆、绝决和告别，是独处与沉思。这就是《十二木卡姆》的第一部分：“穹乃额曼”——“大曲”部分。《十二木卡姆》中每一部的第一部分，都是“穹乃额曼”。

“穹”是维吾尔语的音译，意思是“大”。“乃额曼”是维吾尔语“曲子”的音译，“穹—乃额曼”即是“大曲”之意。音译所用的这个汉字“穹”，是“天穹”、“苍穹”的“穹”，大到不能再大，是天之下，是敞开和扩散，是向外的、室外的、弥散的……所以“穹乃额曼”，你也可说它是“苍穹下的曲子”。

“穹乃额曼”是《十二木卡姆》中最长的部分，占到每部木卡姆的三分之二左右，历史最为久远，与汉唐时期的“西域大曲”有直接的源流关系。先有“西域大曲”，后有“木卡姆”，“西域大曲”和“木卡姆”，可以说是西域大型古典音乐作品发展中的两个阶段，名称不同，形态有变，但基本的源流关系是一致的。

在逐句逐段修改周吉先生起草的申报文本时，为了这样一个

结论,周吉、我和马迎胜都颇费思忖。的确,我们无法直接从音乐作品中找到直接的证据,来说明这一结论。对声音和音乐的记录一直是个历史的难题，对声音和音乐的考古更多地使用第二手的材料。美好的“西域大曲”早已随祖先的亡灵消失在苍穹之中,只留下斑驳的洞窟壁画、坟茔中的乐器和古诗词中的形象描述。我们知道,“无声的历史”其实“众声喧哗”,但它躲在时光的深渊之中,永远无法打捞。但西域的历史和民族发展史告诉我们,公元 840 年回鹘西迁、塔里木盆地逐渐回鹘化的过程中,不会仅仅是肉体的过渡和结合,不会仅仅是游牧向农耕的过渡和结合,塔里木土著居民的“西域大曲”不会死,它会以发展的形态和“杂交”的方式表现出来,而“木卡姆”当然是一个可靠的证据和理由。更何况“木卡姆”之“穹乃额曼”(大曲)不正依稀可辨“西域大曲”的音容吗。

《十二木卡姆》是维吾尔木卡姆中的代表,结构最为完整、庞大。十六世纪叶尔羌汗国的阿曼尼莎汗王妃和首席宫廷乐师卡德尔汗，曾收集整理出十六套，现在存世的共有十二部大型套曲,每部两小时左右,全部演唱将近二十四小时。现在收集到的,只有二十多小时,从结构上看有一定缺漏。



歌者 沈桥摄



舞蹈　　　　牛军作



缺漏也是一种美，引起遐思和猜想，有了悬疑和对比，如同美人痣，如同维纳斯的断臂和胡夫金字塔的破去一块的鼻子，如同神的有意疏忽和留给人的永恒作业，是时间的足迹和容颜。

《十二木卡姆》由拉克木卡姆、且比巴亚特木卡姆、斯尕木卡姆、恰哈尔尕木卡姆、潘吉尕木卡姆、乌孜哈勒木卡姆、艾介姆木卡姆、乌夏克木卡姆、巴雅特木卡姆、纳瓦木卡姆、木夏吾莱克木卡姆、依拉克木卡姆[3]共12部大型套曲组成。

二十世纪80年代后，在木卡姆研究者们的认真探讨和艰苦努力下，阿曼尼莎汗的作品“依希热提恩格兹”（激动人心的乐章）得以发现。这部木卡姆包括11种曲调，配有92首古典诗歌、20首民歌。同时，作为《十二木卡姆》的跋或结论的“阿比倩希

3.“拉克”，第一部木卡姆名称。纯、专有之意，也称作“莱格”，在波斯语中表示脉搏、动脉。“且比亚特”，第二部木卡姆名称。“斯尕”，第三部木卡姆名称。第三级、位置。“恰哈尔尕”，第四部木卡姆名称。第四级、位置。“潘吉尕”，第五部木卡姆名称；第五级、第五位、五、第五。“乌孜哈勒”，第六部木卡姆名称；（自己的）境况、处境、悲哀、痛楚。“艾介姆”，泛指非阿拉伯国家和非阿拉伯人，通常指伊朗和伊朗人；第七部木卡姆名称。“乌夏克”，第八部木卡姆名称；情人们、恋人们。“巴雅特”，古突厥人的部落之一；第九部木卡姆名称。“纳瓦”，第十部木卡姆名；声响、声音、（鸟）鸣叫。“木夏吾莱克”，第十一部木卡姆名称，意为十分刺激。“依拉克”，第十二部木卡姆名称。



鼓韵　　梁立摄



曼”[4] 和作为《十二木卡姆》“穹乃额曼”部分的一个曲目“穆斯台扎特”[5] 也得以发现，它们包括在 39 种曲调中，配有 244 首古典诗歌。另外，“拉克木卡姆”、“且比亚特木卡姆”的一些曲调被发现，使这几个木卡姆得以补充和完善。新发现的“依希热提恩格兹”与《十二木卡姆》的“阿比倩希姆”、“穆斯台扎特”等曲目，被收录《十二木卡姆》的第十三部书——《〈阿比倩希姆〉与〈依希热提恩格兹〉》一书中。

《十二木卡姆》主要流传在新疆的南疆地区和北疆的伊犁河谷，《伊犁木卡姆》是《十二木卡姆》的变体，《吐鲁番木卡姆》也受到《十二木卡姆》的照耀和恩惠，在许多方面与《十二木卡姆》相类似。但是，不能用《十二木卡姆》来指称全部的维吾尔族木卡姆。《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》与《十二木卡姆》之间的差异还是很大的。维吾尔木卡姆的起源、发展和变迁，尽管是相互影响、相互作用下完成的，但应该说是多元并存的网状结构——它不是从一点出发、四散开来，而是如同孤岛般天然分布的片片绿

4.“十二木卡姆”的最后部分名称；泪水、眼泪之意。

5.“穆斯台扎特”，“十二木卡姆”中“穹乃额曼”部分的一个曲目名称，搭配、穿插，某些维吾尔诗歌在每行末尾根据阿鲁孜韵再配上半行诗的一种诗歌形式。

洲，音乐文化的发展并没有统一在单一的力量结构之中。“由于维吾尔族群体范围的部落众多，分布的地域广阔，所以其文化与音乐具有多层次、多源流的特点”[6]。

在修改向联合国教科文组织报送的《中国新疆维吾尔族木卡姆艺术》申报书时，大家反复讨论，最后确定，还是以《中国新疆维吾尔族木卡姆艺术》来申报，而不是用《十二木卡姆》这个名称——“维吾尔族木卡姆”这个名称，其概念内涵，在语义和事实上，更加周延一些。

“穹乃额曼”开始部分，没有舞蹈，一般也很少用到新疆各式各样的鼓，而以弦乐和叙唱为主，多为一个独唱加以少量呼应性的伴唱，声调和缓悠扬，低回之处呜咽如诉，高亢之时撕云裂帛。

“穹乃额曼”曲调优雅庄重，风韵古远深邃，有“雅乐”性质。在一些地方的民间艺人中，能演唱“穹乃额曼”的艺人才叫“木卡姆奇”。在漫长的历史岁月中，随着社会转型和审美情趣的变化，“穹乃额曼”消失最快、最多。民间艺人们所演奏传唱的，多是更加接近民间生活内容与场景的“达斯坦”和“麦西莱甫”。木卡姆作为非物质文化遗产的濒危性，也主要体现在“穹乃额曼”的后

6.《维吾尔族十二木卡姆》总序，铁木尔·达瓦买提著。




悠悠巴拉曼　　王永生作

继乏人。

“穹乃额曼”的歌词，多是历代文人的诗作。《十二部木卡姆》,共填唱了209首古典诗作,其中以古典诗人纳瓦依的作品为最多,选入53首。此外还有麦赫尊、麦西胡力、麦西莱甫、鲁提菲、瞿利利等。这些格律诗同时也是维吾尔古典文学的重要遗产。

这些诗歌华丽优美,情感饱满强烈,文学价值极高,充分反映民族的性格和心灵的温度。特别是那种结结实实的力量感、那种强烈卓异的美和一泄千里的激情，被密集的意象和重重叠叠的辞藻包裹托举,在音乐旋律的携带下,如同金丝绒餐布上的盛宴,美不胜收、香气扑面。请看《十二木卡姆》中的第七部《艾介姆木卡姆》“穹乃额曼”部分,从“序曲”到“太孜”的一段歌词:

序曲·显赫的帝王

世界上曾出现过许多显赫的帝王,

而你如霍斯热维[7]般宽仁大度,真是盖世无双。

7.霍斯热维(Husraw) (1)国王、统治者、最高统治者;(2)古伊朗君王之一。



你是一位千载难逢的国之明主，
太平盛世得益于你的长寿健康。

你要制定出仁爱信义的法度，
使黎庶无忧无虑，乐享安康。

为了赢得美人的爱，我吞血咽泪，
恰似穷人以自己的心血挣钱一样。

美人，你那新月般的眉毛已使我折腰，
我怎能仰视你那太阳般光辉夺目的面庞。

每当我把你的身材、樱唇、秀发称颂，
我的心就愈是充满无边的感伤与惆怅。

正如圣人艾沙[8]的气息能起死回生一样，
只要美人莅临，就能给阿亚兹带来安康。

——阿亚兹

太孜·心儿，欢欣吧

心儿，欢欣吧，活力已注入你的躯体，
抑郁的生命，欢喜吧，永恒的生机业已来临。

仙女归来了，使我这苦闷的人欣喜若狂，
忧愁一扫而光，我的躯体获得了新的生命。

智慧啊，快集中你的兵力，忍耐啊，快把你的废话抛弃，
禁忌啊，你别再吹牛，使世界激奋的情人已经莅临。

8.艾沙(Iysa) 又译“伊萨“或“尔撒“。《古兰经》故事人物，安拉的六大使者之一，相传他就是圣母麦尔彦之子。据说艾沙圣人以“灵气“能使死人复活。在古典文学作品中，把情人的樱唇比喻为能赋予人生命的“埋希哈“。“埋希哈“意能使人复活，能赋予人生命。在《古兰经》中，也称其为“埋希哈“。



阿希克在阿勒彤古勒罕演奏　　党成华摄

当我们离别时我曾让心与她为伴远行，

而今心已回归，说明冷酷的人亦已来临。

这位女王隐秘地来到，我这痴心的人并不知情，

如若不是仙女，她缘何不见形影。

悲愁如命运所悉，生命被死神宽宥，

天堂的奇葩将来到我萎谢的花园安身。

乐师啊，调弦演奏吧，纳瓦依你快引吭高歌，

萨克[9]，若剩下一滴连罚九杯，当代的主宰已光临。

——纳瓦依

太孜·在山顶竖起金旗

清晨，太阳大帝在山顶竖起金旗，

以其光芒给蓝天勾勒出各种线条。

无形的仆役利用晨曦展开的银翅，

将其每一根翎羽为笤帚把天房清扫。

9.萨克(Saki) 斟酒的人，酒保，把盏者。



克尔白[10]的经师时时为真主将齐克尔吟诵，
婆罗门在庙坛上宣讲着佛法的奥妙。

当女偶像偶然把龙涎香味的青丝梳理，
长老从天房掉头出走去寻访佛教寺庙。

乐师们弹奏艾尔盖农[11]时而激越，时而细腻，
对弦中之意无需诠释，真正的行家全然知晓。

谁若横卧在情人幽巷的炉灰上啜上一口残羹，
倒觉得胜似帕里顿、素赖曼在殿上宴饮逍遥。
追欢逐乐者明白生命对自己薄情寡义，
于是征歌逐舞频频将美酒向杯中斟倒。

10.克尔白(Ka'ba) 意为“立方体形的房屋“。中国伊斯兰教亦称其为“天房“。指麦加“圣寺“内的一座方形石殿。用麦加近郊山上的灰色岩石建成。殿的四角依所朝方向，分别称伊拉克角、叙利亚角、也门角和黑色角(因“黑石“靠近该角而得名)。殿门位于东北墙，离地约两米。殿内以大理石板铺地，三根木柱支撑房顶。石殿由用金线绣着《古兰经》经文的黑锦罩幕覆盖。据伊斯兰教传说，该殿由阿丹依照天上的原形而建；因洪水泛滥遭毁，由易卜拉欣与其子易司马仪重建。
11.艾尔盖农(Arganun) 古西域已经失传的一种乐器。

朋友，时代的无知稚子挥舞苦难的大刀，

砍向狮子般的勇士，结果连自己也被砍倒。

太孜·尾声

纳瓦依曾多年称雄诗域，作为一代诗王，

贫困的艾尔西则在语言的国度里常年探宝。

——艾尔西[12]

如此华美贵重、激情振荡、器宇恢宏的诗歌，与“穹乃额曼”的音乐可以说是珠联璧合，相得益彰。如果与《刀郎木卡姆》、《哈密木卡姆》多选用民歌民谣的歌词做一点对比，就更能够感受到这种差别。

从这一点也可以看出，这种对文人创作的选择，说明《十二木卡姆》，是经过专业乐师和文人系统整理的结果——“穹乃额曼”的歌词，在未经乐师和文人们整理前的民间状态，是什么样子，可能永远是历史之谜了。

12. 艾尔西 《维吾尔十二木卡姆》第七卷，第 95 页。



但是，如同经典的文化艺术常有的命运那样，生于民间，死于庙堂。“穹乃额曼”歌词中大量使用的“格则勒”，是源于波斯、阿拉伯的一种律诗形式，与古代突厥民歌的传统文学样式有相当的冲突。“随着伊斯兰教的传入，在一些文学作品中，阿拉伯、波斯语借词日渐增多。到后察合台文学时期，阿拉伯、波斯语借词，在文学作品中所占比例，有时甚至高达80%～90%以上，成为一种脱离口语的、艰涩难懂的书面语了”[13]。“由于突厥语的语言结构特点和阿拉伯特有的诗歌体系格格不入，因此作为木卡姆艺术中的歌词，就不得不大量用波斯、阿拉伯语词，甚至词组，结果造成后来木卡姆诗作中对外来语的借用达到十分惊人的程度”[14]。即使在当时，作为歌词的“格则勒”，其混有大量阿拉伯、波斯词汇的书面语，已经与维吾尔族一般民众的口语有相当距离。随着维吾尔语言文字其后的变迁，这种夹杂大量外来词汇的古代察合台语，今天的维吾尔族群众更加是不解其意，造成理解上的困难，影响了这一古典音乐遗产的民间传承。

13.王茜、刘国防等著《维吾尔族：历史与现状》，第13页，新疆大学出版社2005年版。

14.周菁葆著《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社1987年版，第265页。

“穹乃额曼”本身也能独立成章，由环环相扣的一系列乐段组织。

一开始是深沉、优美、抒情性极强的“木凯迪曼”[15]散板序唱（序曲），每部木卡姆都有“散板序唱”。作为“穹乃额曼”序曲，“散板序唱”决定着该部木卡姆的‘母调’，是整个一部木卡姆中各类曲调的基础和主干。在主乐师舒展悠扬的“沙它尔”琴声中，“木卡姆奇”洪亮如黄铜般的喉咙唱起“格则勒”，没有伴唱，也不打手鼓，自由的散板如同慢慢抽动一匹绚烂的艾得莱丝绸，缠绵于恬静的沙漠和绿洲。

“散板序唱”之后，艺人们打起手鼓，齐声慢唱“太孜”[16]，旋律在“怒斯赫”[17]乐段变化发展，逐渐展开，进入热烈欢快的“大赛里坎”[18]、“朱拉”[19]、“赛乃姆”[20]、“小赛里坎”，乐曲进入高潮。之后，是“潘西路”[21]和作为收尾曲的“太克特”。“太克特”[22]是木卡姆从“穹乃额曼”部分过渡到第二部分“达斯坦”的桥梁。

“穹乃额曼”的曲调大部分是抒情曲，其旋律在“达斯坦”中也交织出现，“达斯坦”是其继续和发展，并转移到叙事方面。应该说，“穹乃额曼”本身已经自成体系，脱胎于“西域大曲”的器宇和格局，有一个复杂完整的结构，已经是要素完美、跌荡起伏的



大型音乐遗产。

“穹乃额曼”在木卡姆中，是命运之门的叩响，是始和源，是创世纪，是雄浑苍茫的无限展开，它在时间上是向后的，是木卡姆音乐的“神话”与“寓言”的时代。

15. “木凯迪满“，“十二木卡姆“中“穹乃额曼”部分的第一个曲目名称，序曲；领头(兵)；序，序言，前言。

16.“太孜”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；是木卡姆按一定的乐曲程序排列的乐段，篇幅较大，深沉缓慢，是一个完整的乐章；折磨、摧残、使人痛苦。

17.“怒斯赫”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；表示变体的意思，篇幅较大；原本、原件、原著；样式、样品、花样。

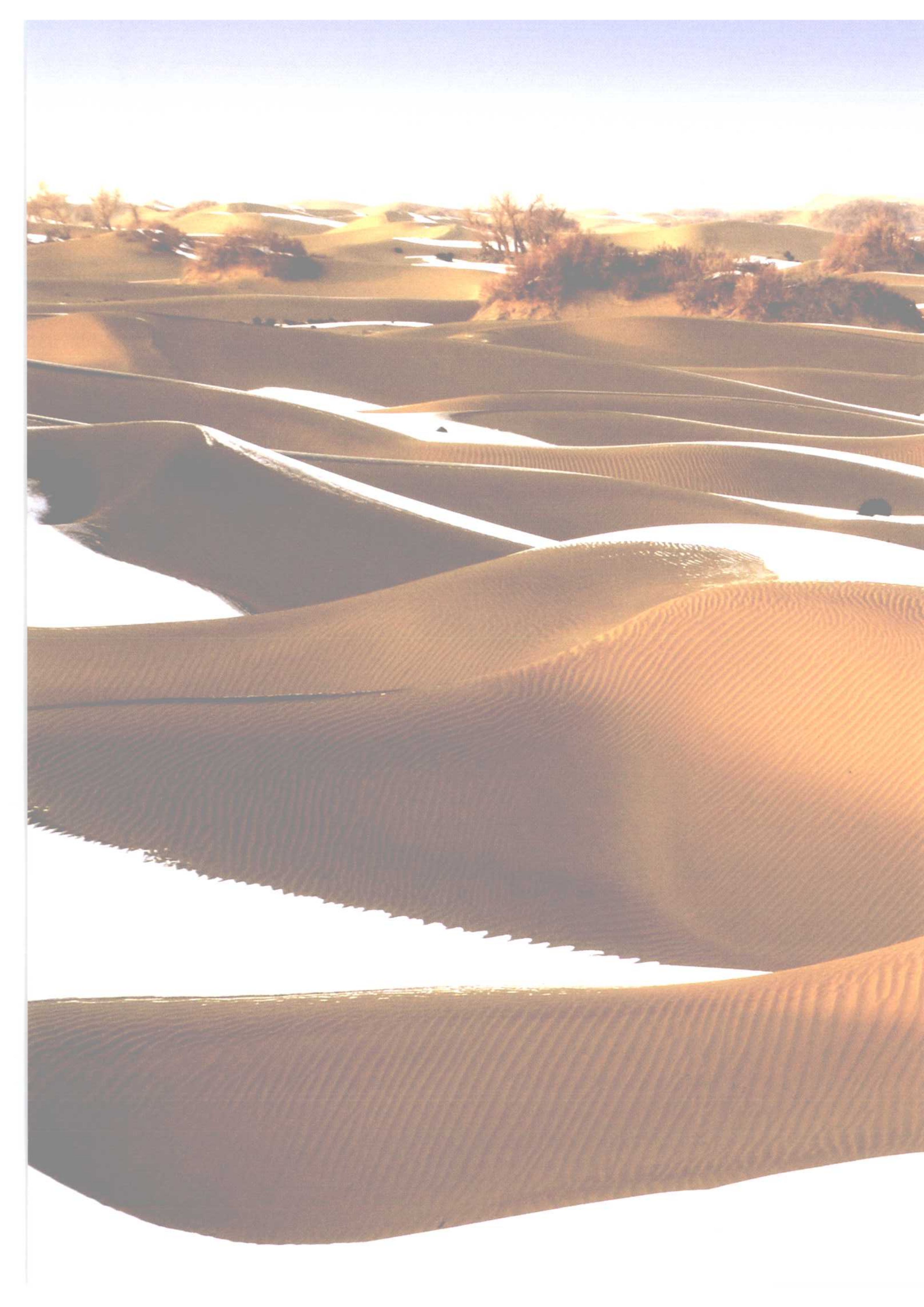
18.“赛里坎”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；情趣、快乐、活泼、轻快、有舞蹈味道的乐曲，其歌词主要由民间歌谣和文人律诗组成。

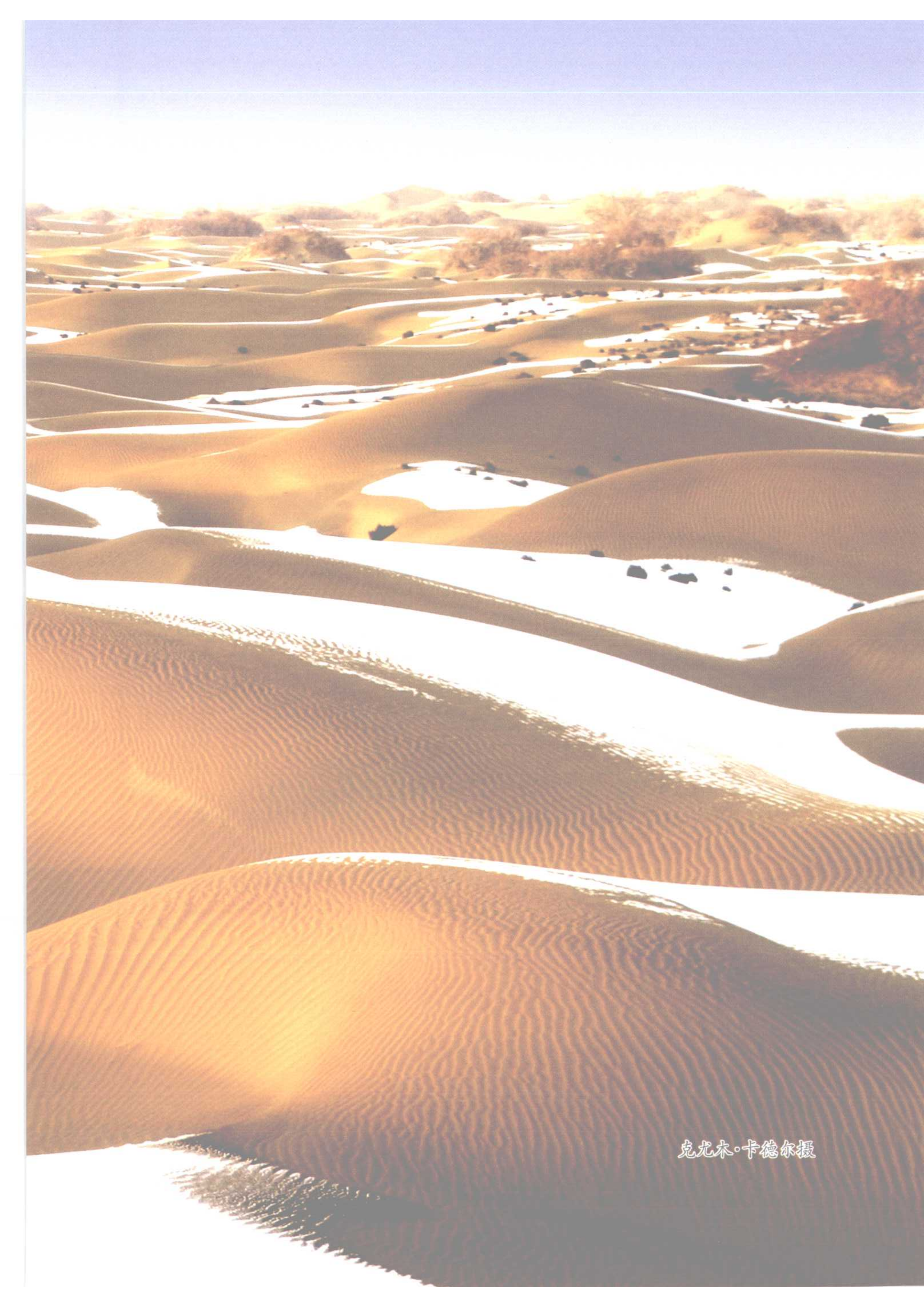
19.“朱拉”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；光、光泽、闪耀、鲜明、辉映的意思，这里引申为欢乐。朱拉适合在婚礼上演唱。

20.“赛乃姆”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；偶像，美人、情人，美丽、可爱的意思，在木卡姆一般是舞蹈形象的音乐；维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的女主人公，即阿巴斯国王的女儿，艾里甫的情人。

21.“盘西路”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；古代歌曲中四行体民歌。

22.“太克特”，“穹乃额曼”部分一个曲目名称；连接；强调；使某一件事得到促进的建议





克尤木·卡德尔摄

十二木卡姆·『达斯坦』

一部部民间长诗
如同一颗颗燃烧的心
在音乐的烈风中
劈啪作响
挣扎扭动
『达斯坦』是百姓之诗、民间之诗
是绿洲弦歌和田野吟唱

如果说“穹乃额曼”是深入的孤旅，散慢无际，是面对天地的独白，是心灵的自言自语，那么“达斯坦”就是叙事之海。曲折的故事和激荡的情感，如同一道道陡坡，千回百转，肝肠寸断。节奏在加快，不断加入的补充、询问、交流、关切和渲染，如一人之踽踽独行遇到久违



的知音、同伴，大家一起上路。

天堂之路呈现优美之弧，像一张紧绷的弓，要把一颗为爱情而破碎燃烧的心射出。

“达斯坦”——维吾尔语的意思是“叙事诗”。是源于波斯语的借词，在波斯语中有故事、小说、轶事、传说、童话、神话、曲调、旋律、音乐等含义，“最初它是指乐器的品位、音色和和弦等含义，后来演变为乐器伴奏演唱的各类故事都称‘达斯坦’”（伊明·吐尔逊）。“达斯坦”这一体裁，在维吾尔、乌兹别克、哈萨克、柯尔克孜、土尔其、土库曼、阿塞拜疆、塔塔尔等突厥语诸民族的民间文学中广泛存在。在新疆的许多少数民族中，有大量的民间口传长诗——“达斯坦”，初步统计在 800 部以上，以哈萨克族为多，可谓是真正的“长诗之乡”。作为音乐体裁形式，作为木卡姆中的“达斯坦”，是指叙事歌谣的套曲，其歌词就是民间长诗。

“达斯坦”是木卡姆中的第二部分，《十二木卡姆》中除了“伊拉克木卡姆”和“斯尕木卡姆”外，其他十部木卡姆都保留了“达斯坦”，大部分由三、四个“达斯坦”组成，依次为“第一达斯坦”、“第二达斯坦”、“第三达斯坦”、“第四达斯坦”……每个“达斯坦”之间有间奏曲，间奏曲多为民间音乐家的“即兴创作“，取材于歌



祥 云　　陈浩作



茶馆里的达斯坦演唱　　梁立摄



曲曲调，加以变化和递进，结束时重复歌曲主题唱段。间奏曲往往是无歌词的舞曲。“达斯坦”内容广泛，既有英雄业绩、人道主义，纯真爱情，也有控诉性和劝诫性的道德内容，揭露残酷的封建制度，表现爱情悲剧的社会历史环境，传达强烈的爱憎情感。

“达斯坦”是百姓之诗、民间之诗，是绿洲弦歌和田野吟唱，深受群众喜爱，内容与曲调都适合绿洲生活的情景。“达斯坦”中的歌词多为民间爱情长诗，而这些爱情又多不是甜美如意、顺风顺水、花前月下、卿卿我我的那一种，对恋人思念如烈火般猛烈而不能自已，有时候简直就是人间酷刑，而命运如此多蹇，这爱情的甘冽与惨痛，被推向极致——如果一个民族的情感也可以用温度计测量的话，在这里，我们可以清楚地感受到一个民族近乎燃烧的炽烈情感。

二十世纪 50 年代，从木卡姆艺人那里收集到的“达斯坦”中的歌词，只有两部长诗的片断。1995 年维吾尔十二木卡姆研究会和维吾尔古典文学研究会组织 47 位专家、分 4 个小组，制定 11 项学术原则，对歌词进行了第三次系统整理和核对，并收录了更多的维吾尔族民间长诗。

“达斯坦”选用的民间长诗主要有：《艾力甫与赛乃姆》、《莱

丽与麦吉依》、《帕尔哈特与西琳》、《玉素甫阿合买提》、《赛乃拜尔》、《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》、《乌尔丽哈与海米拉江》、《尼扎木丁王子与热娜公主》、《古丽夏与瓦莱克》等十三部民间长诗。其中，又以《艾力甫与赛乃姆》影响最大，在"十二部木卡姆"中分布最广。维吾尔木卡姆的"达斯坦"部分，选用的民间长诗，多为四行体，这种诗歌形式继承了维吾尔古代民歌的传统。

在这些民间长诗中，最感人的是爱情题材的长诗……一部部民间长诗，如同一颗颗燃烧的心脏，在音乐的烈风中，劈啪作响，挣扎扭动。也因为表现爱情的内容占有较大的比重，感人至深，很大程度给人形成一种印象，就是木卡姆是伟大的表现爱情题材的音乐遗产。

热烈忧伤、忧伤热烈的"达斯坦"，繁复不已、一唱三叹的"达斯坦"，浓丽多姿、千娇百媚的"达斯坦"，吹过一片片绿洲，彻夜的长歌热舞，塑造着优美的民间，展开人间的幸福，同时也是千古流传的爱情教材。

请看《十二木卡姆》的第二部——"且比亚特木卡姆"的"达斯坦"部分，"第一达斯坦"和"第二达斯坦"的歌词：



第一达斯坦·我抓破胸膛痛哭悲伤

我抓破胸膛痛哭悲伤，

寸断的肝肠被泡进苦汤。

我一一细诉了自己的境况，

会有好心人来同情相帮。

吃够苦头我才走进你的花园，

做园丁我未将苹果、石榴品尝。

感谢真主让我又见到了你，

是真主把你向我奉上。

我跳进河中是为了躲避祸殃，

苦难总时刻不离我身旁。

情人你且听听我这痴情人怎样，

是真主将这命运降在我们头上。

你是赛乃拜尔的忠诚恋人，

我的生命愿为你而牺牲。

我若将所写的归结为一句话，
背信弃义之人对谁信义忠诚？
——长诗《赛乃拜尔》

第二达斯坦

你那遮遮掩掩散乱飘逸的乌发下，
隐藏着你太阳般光艳照人的面庞。

瞥见你唇边的美人痣，我的心儿狂跳，
像笼中之鸟焦急地扑扇想飞出胸膛。

丽人哟，你的容颜是内涵深邃的典籍，
穷我毕生，著书万卷，亦难诠述精当。
你的眼睛单枪匹马将世界劫掠一空，
你进行的千万次夜袭陷我于长夜的恐慌。

当问“情义”何解，你以起死回生的樱唇作答，
像圣人创造奇迹给我生命注入神奇的力量。



刀郎鼓舞　　亚里昆·哈孜作

有位园丁何其怪诞，清晨与花儿独酌，
将夜莺之心炙烤难耐，使其痛苦万状。

吟诗作歌的诗人在词汇的花坛徘徊徜徉，
选择最优美的诗行，点缀他卷首的诗章。

酒宴并非得安排在白昼，肌肤如玉的萨克，
皓月当空的夜晚也可把酒斟上。

尽管不明事理者把癫狂的翟里利严加封锁，
可真理光辉熠熠，是真理永远不可遮挡。
——翟里利

某种意义上说，维吾尔是个诗歌与音乐的民族，诗歌和音乐浩如烟海，而叙事体裁的作品相对较少，像小说这类叙事体裁，多是解放以后才出现，散文也是解放后才有一定规模。史书除较长的《拉失德史》外，一般篇幅很短，《拉失德史》也出现较晚。在



某种意义上，木卡姆，特别是《十二木卡姆》，就是一部用音乐和诗歌写就的史诗，而“达斯坦”对叙事功能的强化，更起到穿越时光、传递人道、深播情感的作用。

随着伊斯兰教东渐，伊斯兰文化、阿拉伯文化的流入，“西域大曲”逐渐被“木卡姆”这个名称所取代。“维吾尔族木卡姆”这个名称覆盖了“西域大曲”之后，经历了两次大规模整理。第一次是16世纪，在叶尔羌汗国的宫廷，大规模收集整理散落在各个绿洲上的木卡姆，使之更加系统化，主要是规范“穹乃额曼”的音乐结构，并把民间歌词替换成当时社会上层流行的文人诗作；第二次是1879年，喀什著名民间艺人艾里姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔地等人，把当时各个绿洲的叙事音乐“达斯坦”和“麦西莱甫”这种民间歌舞娱乐形式，有机地组合在“穹乃额曼”之后，使传统的“大曲”更丰富博大，富于表现力，形成了流传至今的《十二木卡姆》基本形态。

在南疆的广大农村，“达斯坦奇”或一人、或多人，在果园、地头和村巷，拉着“艾捷克”，弹着“热瓦甫”，唱起民间长诗，传播人间故事。激越之处人人动容，欢乐之时载歌载舞，使平静的绿洲回荡着悠扬的琴声。



小商贩买买提明　党成华摄



“达斯坦”是人生的中途，是上升之旅，柳暗花明，曲径通幽。向下看，浅山及远的大地已陷入微光之中，“穹乃额曼”已漫漶在大光阴之中，如同我们的父辈和远祖；向上看，壁立千仞，峰回路转，峰顶上那一抹强光中的祥云，如红旗飘动，仿佛在召唤奋勇的攀登者。





梁立摄

十二木卡姆·『麦西莱甫』

激情四射的欢乐
旋转开放的身体
高亢颤动的歌声
沉醉迷人的气氛
人生变得如此沉重又如此轻盈

“麦西莱甫”如同天堂之路上最后一段笔直的陡坡，它由整整一块巨石构成。

“麦西莱甫”是“欢乐颂”和“狂欢节”，主要的原料就是激情四射的欢乐、旋转开放的身体、高亢颤动的歌声、沉醉迷人的气氛。经历了热烈忧伤的爱情和曲折坎



坷的人生，人生变得如此沉重又如此轻盈，所有一切被塞得满满当当，筋疲力尽的生命啊，还有没有最后喷发释放、纵身一跃的可能？

“麦西莱甫”一词，源自阿拉伯语，意为聚会、场所，现在维吾尔族民间专门用其来称谓群众性娱乐聚会。《十二木卡姆》中的“麦西莱甫”，多由短小、热烈、欢快、自由的二至七首歌舞曲组成。

在维吾尔群众极为普及的“麦西莱甫”中，木卡姆的某些组曲是以“赛乃姆”的名义演奏的，这种“赛乃姆”地域特色浓郁，如“喀什赛乃姆”、“伊犁赛乃姆”、“哈密赛乃姆”、“库尔勒赛乃姆”、“卡穹赛乃姆”等。艺术家们根据民间“赛乃姆”加以提高再创造，将它搬上大剧场的舞台。新疆歌舞团的保留节目中，就有多种地方的“赛乃姆”作为单个节目出现，往往是一台歌舞晚会的开场和收尾，气氛之热烈、场面之宏大、歌舞元素之丰富，往往起到烘场、压轴的作用。

大家在修改向联合国教科文组织报送的《中国维吾尔木卡姆艺术》申报书时，“麦西莱甫”部分，我改动的一个地方，就是把它比拟成绿洲上的“狂欢节”。木卡姆可以在各种自然场合和人

工环境——比如饭馆、宅院、打麦场、果园、茶馆、广场和剧院演奏。除了剧院之外，各种自然和人工环境中，维吾尔族的歌舞娱乐聚会，都可以叫举办“麦西莱甫”。当然，在各种“麦西莱甫”里，可以只是一般的民间歌舞而不演唱木卡姆，也可以以“摘遍”的方式，挑出人们喜爱的木卡姆片断来展现。但对于木卡姆来说，“麦西莱甫”就是其在民间的最主要表现场合。

“麦西莱甫”的确是绿洲上的“欢乐颂”和“狂欢节”，是绿洲上的一种生活方式和文化传统。

“麦西莱甫”的举办时间，既有传统节日这种历史性的社会公共时间，像“古尔邦节”的“麦西莱甫”、“诺鲁孜节”（春节）的“麦西莱甫”；可以随季节物候变幻而举办，像哈密地区的“青苗麦西莱甫”、阿瓦提的秋天农民用葡萄酿制的土酒“穆萨来斯”酿成时举办的“新酒麦西莱甫”、丰收时麦场上的“丰收麦西莱甫”等；也可以是个人时间中的经典时刻与功能的需要，个人生活中有了喜事、大事，也可以举办“麦西莱甫”，包括像道歉、邀请、和解这样有明确的功能需要的事，也可以举办“麦西莱甫”。在一些地方的乡村，对一个人的惩罚，就是不让他参加“麦西莱甫”——而且这是很重的惩罚，直到改好、让大家满意，才能重又回到“麦



鼓手　赵君安摄

西莱甫"这个欢乐团圆的大家庭。

"麦西莱甫"的唱词多为短小的民歌、民谣，节奏适合欢快的舞蹈，随手鼓的鼓点反复变化，舞蹈也趋于热烈。作为《十二木卡姆》中的"麦西莱甫"，不同一般的歌舞娱乐，它在结构上与木卡姆的其他部分浑然一体，作为一个完整的音乐遗产的高潮部分出现，载歌载舞，大家一起参加，气氛异常热烈。

这直上云霄的欢乐，是绿洲上随时出现的节日，释放生存的压力和日常生活的磨损与淤积，摆脱平常规则、习惯、硬壳与辎重，仿佛充电和重新年轻。"麦西莱甫"，充分反映出维吾尔族积极、向上、乐观、幽默的天性。

请看第十套木卡姆《纳瓦木卡姆》中"第二麦西莱甫"的歌词：

第二调

把一钱铁放进水里，

它也绝对浮不起来；

伤透了的一颗心，

用金子也换不回来。



原以为马在园子里，

可它却跑到了河滩上；

我们同胞七姊妹，

其中的一个在何方？

大麦呀，小麦呀，

轻风可把它们与麦草分开来；

兄弟姐妹手足情深，

只有死亡才能将他们分开来。

——民歌

“麦西莱甫”可能来源于维吾尔族鄂尔浑回鹘汗国时期的某种仪式。草原游牧民族的聚会，有着特别的社会和文化功能。“鸟居逐牧”、分散于广大区域、不断迁徙之中的牧人，把对天地祖先的祭拜、传统的重复和传承、生产生活物品的交换、歌舞娱乐文化活动，包括政治的结盟、战争的动员、胜利的庆祝……等等一系列的要求，统统放在草原上的盛大聚会之中。直到今天，游牧

民族这一草原盛会的习惯，仍然得以保持。

从漠北西迁的回鹘人，在绿洲定居农耕后，回鹘游牧文化与绿洲农耕文化，调和统一。在歌舞艺术中，“麦西莱甫”这种文化形式与文化空间的广泛流行，是否也与历史大河上游的传统习俗有关呢。特别是古尔邦节时喀什噶尔的大清寺前广场上的“麦西莱甫”，成千上万人跳“萨满舞”，整齐划一、不断重复的简单动作，最后构成一种肃穆包裹激动、激动冲破肃穆的张力气氛，在节制和放纵之间，在欢乐和压抑之间，形成巧妙的平衡。

这一盛大的出演，让人体味到古老遗风。



沙漠舞女　　　　亚里昆·哈孜作

刀郎木卡姆·『刀郎人』

『刀郎』一词历史上也被译成多郎、多兰、多伦、朵兰、都兰、隋兰、道南是生活在叶尔羌河、塔里木河两岸和历史上罗布泊地区的一部分维吾尔人的自称

不管怎样，因为一名生于四川、现在新疆工作、艺名叫“刀郎”的汉族青年歌手，对新疆民歌的成功翻唱，伴随着他的歌声流行于大江南北——“刀郎”这个词迅速普及，窜红。一些不熟悉新疆民族文化情况、特别是维吾尔族“刀郎文化”的朋友，可能还会望文生义，



以为“刀郎”就是人名，而且意思就是“身带小刀的小伙子”。再加上新疆农村的维吾尔小伙，的确有腰带小刀的习惯——为的是吃肉、吃瓜果方便，就使相当一部分内地朋友，对“刀郎”这个词的理解错上加错，以为就是唱《2002 年的第一场雪》的歌者的艺名。

如同“停靠在八楼的二路公共汽车”一样，这是个美丽的误会。一个热爱新疆音乐的歌手，出于自恋和善意，鲁莽地给自己取了一种新疆区域文化的名称作为艺名，算不得天大的罪过。他取此名时可能有讨巧的成份，但说他一开始就想借此扬名谋利，有点言过其实了。一是在此之前，“刀郎”、“刀郎人”、“刀郎文化”在新疆之外的知名度并不高，可能极个别熟悉和研究过维吾尔文化的专家知道此意。即使是在当时的新疆，在一般汉族同胞中间，“刀郎”、“刀郎人”、“刀郎文化”，也远不是人人皆知——准确地说，知道的仍是少数。二是罗林取“刀郎”之名在前，他的窜红在后，如果不是他独特的嗓音和唱法，唤醒了一部分歌迷们的审美期待，叫什么讨巧的艺名都没用，都只是通俗歌坛上少数天皇、巨星和大腕们默默无闻的“随葬品”。

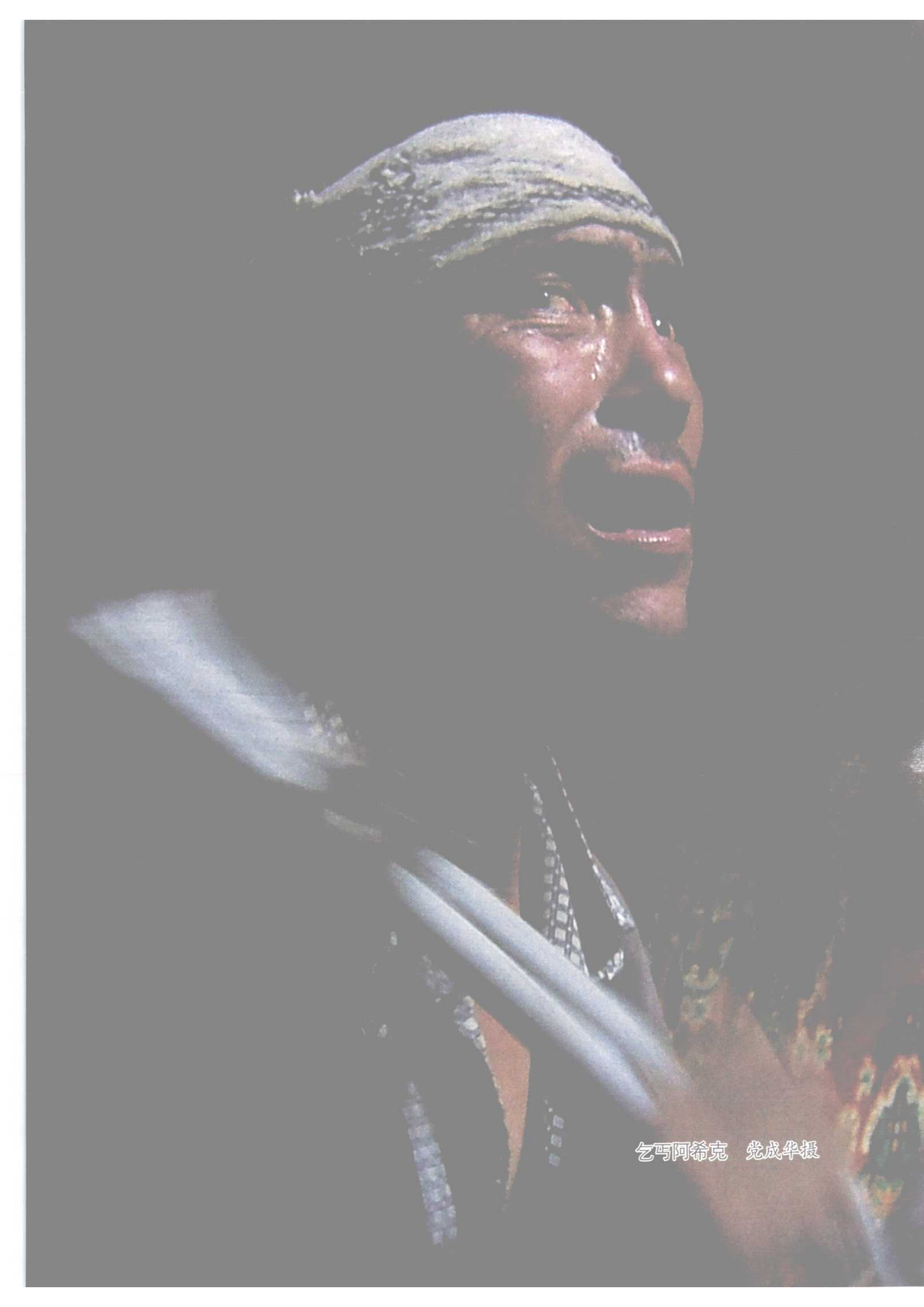
啰嗦这么多，是为了把曲折原委和平地风波讲清楚。我以

为，人的取名，总是寄托个人的善意和向往，比如盛中国、盛中华、陈卫东、革命古丽、王富贵、李满仓、安娜、格格、巴特尔之类……，不必大惊小怪、不共戴天。人们在名称上，永远会有误读。以泉名地，可能此处极其的干旱；起了个胸怀世界的名字，可能是个小心眼。只要别把人人尊敬的共有名称，拿来给一些不雅和讨厌的人与事命名，都不算什么“大不敬”。

但是在这里，仍应该郑重说明，“维吾尔族刀郎木卡姆艺术”、“刀郎文化”，作为刀郎地区的“刀郎人”千百年来创造的非物质文化遗产，与歌手刀郎，并无关系。

《刀郎木卡姆》是独具地方特色的木卡姆，主要流传在传统的“刀郎地区”——塔里木盆地的西北边缘的叶尔羌河、塔里木河两岸。主要是喀什地区的麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿瓦提县，在叶城、泽普、库车、轮台、库尔勒、吐鲁番、哈密等地，也有其影响。“刀郎”一词，历史上也被译成多郎、多兰、多伦、朵兰、都兰、隋兰、道南，是生活在叶尔羌河、塔里木河两岸和历史上罗布泊地区的一部分维吾尔人的自称。

关于“刀郎人”的历史渊源，学者们说法不一。


乞丐阿希克　党成华摄

据房进激介绍，他就“刀郎”一词请教过包尔汉[23]老人，包老认为“刀郎”是“群”的意思。“他说的不是历史考古意义上的学术界定，而是说他们是一群由独特地域和独特历史所构成的独特生活方式和独特文化艺术的人……刀郎人长期生活在塔里木沙漠南端荒林之中，过着以狩猎为生与世隔绝的原始生活……衣食住等生活方式与外部维吾尔人有着很大的不同，以宗教信仰来说，他们接受伊斯兰教仅是几百年的事，宗教意识较为淡薄。他们的穿着具有明显的古代遗风，类似蒙古古服，语言也有所不同，一些歌词就连维吾尔族人也不太懂。刀郎人的歌舞与维吾尔族常见的歌舞差别甚远……刀郎人大概是最后才融入维吾尔人中的一支居民。他们原有的族称、语言、文字逐渐消失，宗教信仰也改变了，只保留下了刀郎人这一称呼[24]”。

一部分学者认为，“刀郎人”源自塔里木盆地的土著。《中国音乐词典》“多郎舞”一条说：“‘多郎’源自古维吾尔语，意为‘群’，是古代塔里木沙漠边缘居民的通称”，《辞海》的解释与此

23.包尔汉，维吾尔族，曾任新疆和平解放后的第一任新疆省主席。

24.《维吾尔族木卡姆研究》，刘魁立、郎樱主编，中央民族大学出版社，1997 年出版，第 165 页，房进激《木卡姆与古乐舞》一文。



相似。另一些学者认为“刀郎人”是高车的“多览葛”部的后裔，“多览葛”部曾在西域游牧，南迁至南疆绿洲后改为农耕，回鹘西迁后，渐渐融于维吾尔族之中。

也有些学者认为“刀郎人”是蒙古族的后裔，随着伊斯兰教东渐皈依伊斯兰教，并融入维吾尔族之中。“1877 年库罗帕特金在给普尔热瓦尔斯基的信中，提到多郎人的情况：‘玛勒巴什堡的周围居住着将近 100 户都兰人，他们从事农业，经询得知，都兰人为准噶尔来的移民，是一百多年前迁入南疆的。有理由推断他们是卡尔梅特人的亲戚’……从库罗帕特金提供的资料可得出，多郎人是蒙古人或卡尔梅特人的亲戚，他们是一百五十年前迁入南疆的，他们迁移到南疆来有四万多家……如今，轮台县的大道南公社，就是当年多郎人居住的所在地，我们曾访问过当地的维吾尔老人。他们承认自己是多郎人，先辈是从巴楚一带迁过来的。在罗布淖尔铁干里克地区，原来有一个叫独那里的村庄，也是多郎人的村庄。在靠近库尔勒的尉犁县兴平公社西尼尔大队的社员不少人说自己是多郎人[25]”。

25.《丝绸之路乐舞艺术》，《新疆艺术》编辑部编，新疆人民出版社 1985 年版，第 322 页，胡邦铸著《倒喇与多郎》一文。

有意思的是，对维吾尔《十二木卡姆》做出巨大贡献的叶尔羌汗国的国王阿不都热西提的妃子阿曼尼莎汗，就出生在刀郎河畔麦盖提一带、一个名叫马赫穆提的贫苦樵夫的家里。刀郎河流域，是维吾尔歌舞的发祥地之一，马赫穆提是这一带有名的乐师。在其影响下，阿曼尼莎汗具有相当的音乐造诣和文学才华，熟悉各种乐器的演奏技巧。一个偶然的机会，阿曼尼莎汗在刀郎河畔与正在围猎的阿不都热西提国王相遇，成就了一段木卡姆发展史上的佳话。首席宫廷乐师玉素甫·卡德尔汗也是出生于刀郎河流域，成长在与阿曼尼莎汗相似的家庭环境中，其父与阿曼尼莎汗的父亲还有过亲密的交往。玉素甫·卡德尔汗同阿曼尼莎汗一起，对现代形态的《十二木卡姆》的形成做出了杰出的贡献。

据说《刀郎木卡姆》也有12套，现在收集到9套，分别是：第一木卡姆"巴希巴雅宛"、第二木卡姆"孜尔巴雅宛"、第三木卡姆"区尔巴雅宛"、第四木卡姆"奥坦巴雅宛（驿站巴雅宛）"、第五木卡姆"勃姆巴雅宛（粗弦巴雅宛）"、第六木卡姆"丝木巴雅宛（细弦巴雅宛）"、第七木卡姆"朱拉"、第八木卡姆"多尕买特巴雅宛"、第九木卡姆"胡代克巴雅宛"。

《刀郎木卡姆》的结构与篇幅和《十二木卡姆》有较大不同。



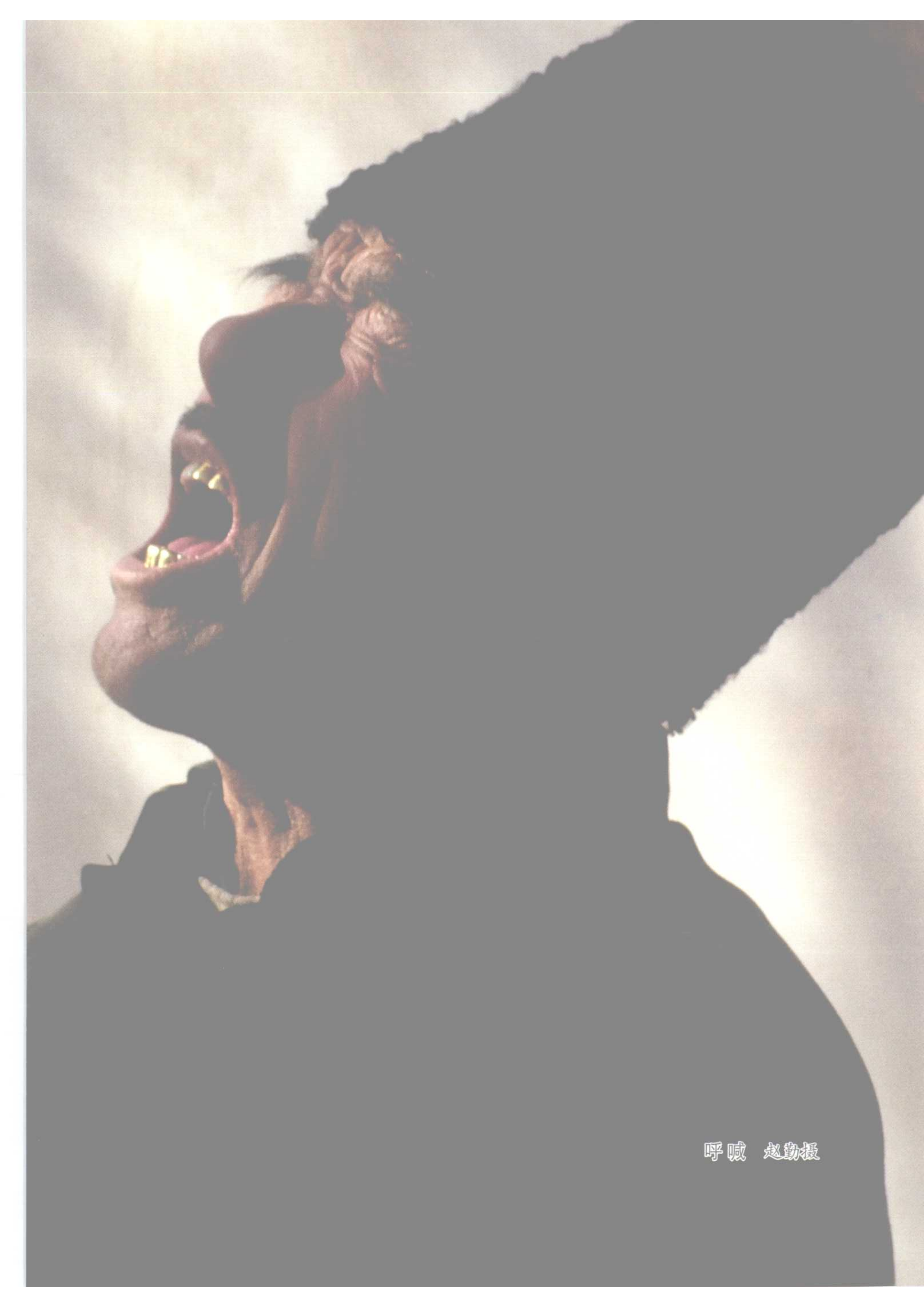
每套《刀郎木卡姆》都由五个曲子构成：木凯迪满(引子、开始曲)、且克脱曼(点、节拍)、赛乃姆(美人、美丽)、赛里坎(兴趣、意愿)、色利尔玛(柔软、润滑),后四个曲子都有很强的舞蹈性。在长度上，九套《刀郎木卡姆》全部演奏完，有两个多小时。



女阿希克

党成华摄





呼喊　赵勤摄

刀郎木卡姆·自由的乐章

职业音乐家唱不了它
稚嫩柔弱的音乐学院的学生腔唱不了它
金碧辉煌的高堂华屋里容不下它
只有刀郎区域的农民
——这些杰出的民间音乐家
能驾驭这烈火般的野马

听过《刀郎木卡姆》的人，一定有这样的印象，就是直上云霄的高音颤动不已，在云彩里迅疾而逝，波浪般滑动扩散到天边，可以说这是天之声、云之声、风之声，它没有顶，不可能在屋里，它是露天的，一直向上疾飞飘动。即使你听不懂维吾尔语，你也能感到乐师、歌手们，



党成华摄

呼应着、比赛般的、此起彼伏的即兴合声的天赋，脖子仰着、再仰着，直到不能再向更高更后的空间伸去……每一个歌词的音节，都减短处理，含混带过，内容似乎已不再重要，那种生命的呐喊，在呐喊本身，至于内容——歌声本身的形象已经是最好的内容。

与《十二木卡姆》不同，《刀郎木卡姆》中的大多数木卡姆，其名称为维吾尔语。这些名称中都有"巴雅宛"一词，意为"戈壁荒漠、荒野原野"。在刀郎民间，"刀郎木卡姆"这个专家和文化部门经常使用的名称，更多地被当地的老人们叫做"巴雅宛"，"巴雅宛这个称谓，是刀郎木卡姆的总称……他们不说'唱木卡姆'而说'喊巴雅宛'"[26]。

在修改《中国维吾尔木卡姆艺术》申报书时，对《刀郎木卡姆》，我加了"野性"一词。在新疆民间流传的各种维吾尔族木卡姆中，《刀郎木卡姆》最野性、最原始、最粗犷、最少文化人的修饰。虽然篇幅很短，结构不是很复杂，但其瞬间的震撼力是最强的。这两年维吾尔木卡姆声名渐远，加上社会对非物质文化遗产

26.《论维吾尔族十二木卡姆》，新疆维吾尔木卡姆研究会编，新疆人民出版社1992年版，第223页，穆合买提·乌斯满《关于刀郎木卡姆名称的产生及其历史演变》。



沙漠鼓乐　　亚里昆·哈孜作

的重视，多有各路专家引荐木卡姆到国外、港台和内地演出，他们选择民间的木卡姆班社，也多是选择演唱《刀郎木卡姆》的班社。长此以往会造成误解，让外界认为维吾尔木卡姆就是《刀郎木卡姆》，并因此忽视和冷落了《十二木卡姆》。当然，从这里也可以看出，《刀郎木卡姆》所具有的那让人一见而着迷的魔力——这一定是让专家豁然开朗，听到消失已久的人类远古的那种呐喊和呼唤。

《刀郎木卡姆》——“巴雅宛”，是室外的、荒野中的音乐。

根据周吉先生的研究，《刀郎木卡姆》的文化层为：第一层是塔里木盆地绿洲文化；第二层是突厥语族的漠北牧猎文化；第三层为蒙古语族的漠北牧猎文化，有着多元的文化基因和多种的文化层叠。还有一些学者，对《刀郎木卡姆》音乐和舞蹈的解读与具体的狩猎过程联系到一起，认为是比较完整地反映了发现猎物、追踪、召唤同伴、围斗和欢庆的全过程。

“‘刀郎麦西莱甫’须经四个阶段才能完成。全部过程均表现同野兽斗争和胜利返回的喜悦心情。第一段叫‘且克提曼’（意思是跟踪），跳舞者轻轻踏着手鼓的节奏，开始活动手脚，男的伸出双手，作搜索两侧的动作，表示用手拨开树枝蒺藜，寻找野兽的

足迹。女的把一只手背在身后，另一只手高高举过头顶，表示高举火把照明道路。火把由左右手轮换举起，紧跟男人追击野兽。第二段叫‘赛乃姆’（搏斗或较量的意思），随着乐曲的变调，跳舞者开始紧张地活动，做出非常敏捷的动作，表示攻击时拉弓射箭或用木棒长矛与野兽进行搏斗，并常常从右到左，从左到右进行巡视防卫，围歼野兽。第三段叫‘赛尼开斯提’（意思是把它消灭），随着曲调的改变，舞蹈形式也随之改变，在这个阶段中，表现野兽四处逃窜，男女组成包围圈更加猛烈地夹击野兽。第四段叫‘色里玛’（意思是欢呼胜利和喜悦），这时全舞达到高潮，随着乐曲速度加快，跳舞者在原地急速转圈，充分表达了人们胜利后的无限喜悦之情”[27]。

维吾尔族著名学者伊敏·吐尔逊先生认为，“现代维吾尔音乐风格和结构可分两大类：一为荒漠—森林音乐；一为果园—绿洲音乐。但二者的界限并不是绝对的。荒漠—森林音乐使人回想起非常遥远的过去：我们的先辈们生活在游牧时期的物质和精神生活状况。它适合表现这种状况的艺术形式。果园—森林音乐

27.《丝绸之路乐舞艺术》，《新疆艺术》编辑部编，新疆人民出版社1985年出版，第319页，哈德尔·吾守尔著、提来克·依布拉音译《多朗麦西莱甫》一文。

则表现了我们祖先在社会发展史上定居时期的物质和精神生活状况。荒漠—森林音乐主要由刀郎调式组成”[28]。

《刀郎木卡姆》中的“巴希巴雅宛”是第一部的《刀郎木卡姆》,“巴希”意为第一、开头,最早出现的古老木卡姆。其中有这样一段难忘的歌词:

孩子在荒野成了鬼魂,

我看到了他的形状,

他成了骨骸躺在那里,

我看到了他的坟墓。

这段歌词说明,在原始时代有过人死后不埋葬,而扔在荒野里的习惯[29]。孤立解读这段歌词,也像远古的寓言:孩子们整天在荒野游玩,已经忘了回家的路,这些没有家的野孩子们,消失

28.《维吾尔族木卡姆研究》,刘魁立、郎樱主编,中央民族大学出版社,1997年版,第50页,伊敏·吐尔逊《略论十二木卡姆的形成》一文。

29.《论维吾尔族十二木卡姆》,新疆维吾尔木卡姆研究会编,新疆人民出版社1992年版,第225页,穆合买提·乌斯满《关于刀郎木卡姆名称的产生及其历史演变》。



的太久，和荒野混在一起，已经成了鬼魂，大人们看到鬼魂的形状，才发现孩子们已经成了荒草中的骨骸。这该是多么天老地荒、人文稀薄的事。

美是自由的象征。《刀郎木卡姆》是自由的乐章。

《刀郎木卡姆》——“巴雅宛”，如同野生天成，带着荒野的神秘和泥土的力量，充分显示民间的才华和野性的挚爱。它的乐器也是古老独特的，有着原始草创时的美感和与音乐特点相一致的音色，“刀郎艾捷克”、“刀郎热瓦甫”都还流露出工匠质朴的心机和刀痕；而较多用到的“卡龙琴”，金属弦的颤音虽然弱小，但鲜明而和谐地从合奏中跳出，像薄亮的溪水流过戈壁滩。

《刀郎木卡姆》的歌词也多为民歌民谣，有诗经之风，赛过许多文人矫揉造作的苦吟。

“一个少妇在走路，
丝织手帕拿在手；
生人不能拦住她，
我行我素是自由”
“你的生命，我的生命



痴迷　　赵勤摄



本是一条命
为了你呀，我的一切
可以牺牲

（副歌）
多情的妇人，巧妇人，
你向哪里奔？
傍黑时分戴着花儿，
要了我的命”
“白兔子呀，黑兔子，
它的窝在树林里。
情人你常常来看我，
我也抽空去看你”
“你像白苹果的枝条，
是否愿意给我弯腰？
我度日如年单相思，
心中的苦闷知不知晓？

我在炉灰里埋了个鸡蛋，

也许这会儿已经烫干。

我的情人远在他乡，

也许这会儿把我想念”[30]

“刀郎热瓦甫，是不定调弹奏的多音色的乐器……从粗弦开始的木卡姆被称为‘伯木巴雅宛’，从细弦开始的木卡姆被称为‘孜勒巴雅宛’，从铁弦开始的木卡姆被称为‘斯木巴雅宛’。‘乔勒巴雅宛’是‘刀郎人’从他们自古以来就居住的故乡新迁居到塔里木绿洲时创作的。游牧的‘刀郎人’看到新居住地的地理位置，那里的胡杨、红柳等，就编了如下的歌谣：

人们说这里是戈壁，

我看不是戈壁是集市，

胡杨像苹果，

30.《维吾尔族刀郎木卡姆》，麦盖提县多郎木卡姆研究会、麦盖提县人民政府文化局编。新疆美术摄影出版社1996年版，歌词部分。



红柳是坟墓。

这个木卡姆,是在戈壁荒野上唱的。木卡姆的这些歌谣都很形象,既实际又有激励的内容。由于它是生活在戈壁荒野的历史条件下产生的,所以被取名为'乔勒巴雅宛'"[31]。

伊斯兰教传入之后，唱词有了修改。像每段歌词后常有的"啊,我的心肝,我的美人",被"外,安拉！外,安拉"这样的祈祷词取代:

你像那白玉般的苹果枝,

答应吧,白玉般的少女。啊,我的心肝,我的心肝,

我心中的忧和愁,

你可知道,白玉般的少女,啊,我的心肝,我的心肝。

被改变成了:

31.《论维吾尔族十二木卡姆》，新疆维吾尔木卡姆研究会编，新疆人民出版社1992年版,第226页,穆合买提·乌斯满《关于刀郎木卡姆名称的产生及其历史演变》。

你像那白玉般的苹果枝，

答应吧，白玉般的少女。外，安拉！外，安拉！！

我心中的忧和愁，

你可知道，白玉般的少女，外，安拉！外，安拉！！

从那以后，“外，安拉！外，安拉！外，安拉！”这样的句子，成了“刀郎木卡姆”中的重要成份。既符合了宗教要求，又无伤木卡姆的歌词的主要内容，可以使《刀郎木卡姆》不受限制地演唱[32]。

在“维吾尔木卡姆”家族中，不算太长的《刀郎木卡姆》的两个多小时，体现高音的张力和限度，职业音乐家唱不了它，稚嫩柔弱的音乐学院的学生腔唱不了它，金碧辉煌的高堂华屋里容不下它，只有刀郎区域的农民——这些杰出的民间音乐家，能驾驭这烈火般的野马。我曾亲见，在麦盖提县央塔克乡（“央塔克”意为骆驼刺）的“刀郎木卡姆”民间班社，几位老艺人因长年演唱“刀郎木卡姆”，而留下疝气的职业病，腹沟处皆有隆起大包。

如果也以“路”来比拟《刀郎木卡姆》，它舍弃了繁文缛节和

32.参阅上一条引用文献。



修饰过渡，是飓风和流云之路，高亢、自由、激越、无拘无束，一个个迅疾的音符引领我们上升，情感心路在天宇盘旋翱翔，使人沉醉于晕眩之中。



龟兹姑娘　　亚里昆·哈孜





沈桥摄

不屈的绿与炭之焰

炼掉绿的赘肉和脂肪
炼掉一切多余的、柔弱的、零星的、暧昧的绿
炼出绿之精、绿之血
炼出不屈的绿、火焰般起舞的绿
血一样浓稠的绿

在新疆的三大盆地当中，吐鲁番盆地是最像“盆”的一个。

准噶尔盆地，准确地说，更像缺了一条边的三角；塔里木盆地太大，大到缺乏具体的感受性，大到超出人类的视觉尺度，漫长的地理过度，使人在长时间进入的过程中不断丢失已经积累的视觉经

验——我们的感觉无法连缀，我们只有在地图上才更容易接受和承认它是个“盆”。只有吐鲁番，强烈地暗示出“盆”的概念。

有一段堪称“经典”的路是这样的：由乌鲁木齐出发，从长满乱树、流着溪水、七拐八绕的“后沟”——“盆沿”的一道裂缝中钻进“盆”里，一过小草湖，好像荡秋千一样，我们会一下子从高处滑下来，滑入开阔的、寸草不生、乱石平铺的戈壁滩，滑入新疆地平线上最优美的弧。

伴随飞驰的车轮，我们甚至有了坠落般轻微的失重感。车身颤抖，司机的方向盘也有点飘——就这样，像一枚土豆，我们滚落“盆里”，在最低处停下来，就到了“盆心”的绿洲。

吐鲁番盆地是个圆。

在这个大圆里还有无数的小圆：哈密瓜、西瓜、葡萄、馕、苏公塔、鹅卵石、沙丘、坎尔井地面上一长串的“纽扣”——仿佛正是由于这个“盆”一直在一刻不停地晃动，才使这里的元素从各种各样的形状，研磨成了无数的小球、中球和大球，甚至连语言、连“吐鲁番”这三个字的发音，都像是带着口水从嘴里滑出的三个彩色“琉璃球”。

这是一个刚从窑火中取出来的“琉璃球”：它四周的山是红



吐峪沟　　黄建新作

色的，它地上的石头也被火盆炒成了焦黑的“土豆”——或者，干脆变成齑粉、变成沙子。它每一寸的风、空气都被火仔细地熨烫过，榨出最后一点潮气。它的云朵探头探脑，来不及进入盆地中央就已经粉身碎骨。从山坡的“盆沿”到“盆底”、连它的水——坎尔井，也要小心翼翼地扣上“扣子”、穿着时髦的“双排扣的西装”、被迫在地皮之下悄悄行走[33]。

这大火、这火盆，炼掉绿的赘肉和脂肪，炼掉一切多余的、柔弱的、零星的、暧昧的绿，炼出绿之精、绿之血，炼出不屈的绿、火焰般起舞的绿、血一样浓稠的绿——甚至，这绿的果实也映透出火的形象和痕迹：紫红的葡萄、桑椹、瓜果的红水、披着一身火焰红的馕和叼着绿芹的香喷喷的焦黄的烤全羊。

美，没有“中立”。

没有哪个画家会平均对待所有的色彩，如同多子女家庭的父母们，常常会对其中的某一个儿女有所偏爱——平均是“善的乌托邦”，也是美的子虚乌有之乡，是逼迫母亲剪齐儿子的五根手

33.浇灌吐鲁番绿洲的是“坎尔井”——一种潜行于地下的井渠。从地面看，井渠留下一行行纽扣般的井口。坎尔井与长城、大运河并称中国古代三大工程，至今仍在使用。

指，是好好主义的法西斯蒂……平均就没有差别，就没有个性与细节，就没有艺术中的“这一个”。

吐鲁番生活社区，是新疆资深油画家黄建新重点开掘的题材领域。在他大量的吐鲁番题材的油画作品中，留给我最强烈印象的是：不屈的绿和炭之焰。

在黄建新吐鲁番题材的油画作品中，我找到了吐鲁番之火和吐鲁番之绿，火之绿、绿之火，找到了长时间、高熔点、白炽状态的激情和维持这种激情所常见的、美妙的、大汗淋漓的疲惫。黄建新画中的火之色，不是向上飘动，而是短绒般的炭焰，虽已烧了很久，但热力越来越高，颜色越来越嫩，越来越柔和，越来越内敛。它不是往外走，它在往里钻，渗在细缝里，甚至渗在绿之中、绿之外的所有形象上——包括土墙的墙脚，也出现娇羞的晕，整个画面被炭火的短绒细细地焚烤，就好像真的吐鲁番之火，因为不是一天两天的事，它的耐性和后劲长着呢。

而他的绿，也符合火洲的视觉经验：由于向上蒸腾的热空气的扰动，使后面的景物跳动、变形。在黄建新的吐鲁番题材的油画作品中，穿插在台地、老墙、葡萄晾房、庭院之间的白杨，是一种飘动的笔触，好像扭曲翻滚的绿焰，有不屈的形象。

而维吾尔庭院的葡萄架，又像是“美的筛子”，专门用来筛选阳光，在绿中，隙缝变成各式各样美妙的光的形状，洒出一把光的斑斓。这些火洲朴素的农家庭院，静静地，被美包裹，被美焚烧，热烈而忧伤。

到目前为止，黄建新无疑是吐鲁番色彩之美最重要的发现者、表达者，他大量的关于这个盆地生活的油画作品，为吐鲁番建立了一个属于他个人、也属于我们的视觉审美体系。

在我们的世界里，有两个吐鲁番，一个是真实的、每天都在上演火热生活、吸引大量游客的吐鲁番；另一个，是黄建新留给我们的、在画布上熊熊燃烧、可以挂在家里、带到世界各地的吐鲁番，它们都很真实，是不屈的绿和短绒般的炭焰。

《吐鲁番木卡姆》，是火焰的吟唱和绿的交响。





沈桥摄

吐鲁番木卡姆·火焰的吟唱

吐鲁番位于西域丝绸之路的『三岔口』
从哈密而来的人流在这里一分为二
通往南、北疆
也因此
从结构上看
《吐鲁番木卡姆》受《十二木卡姆》的影响较大

《吐鲁番木卡姆》主要流传在吐鲁番地区，其中以鄯善县的鲁克沁镇最为典型。

《吐鲁番木卡姆》目前收集到十一套，其录音版本均为第三代、第四代吐鲁番地区的木卡姆传人所唱，而以鄯善鲁克沁镇的艺人的唱本更为完整和典型。由文化部民



族民间文艺发展中心、吐鲁番文体局、鄯善县文体局编辑，民族出版社1999年出版的《维吾尔古典音乐——吐鲁番木卡姆》一书，共收有66首乐曲。

《吐鲁番木卡姆》在结构上，近于“十二木卡姆”的大曲部分。由“木凯迪满”、“且克特”、“巴西且克特”、“亚郎且克特”、“朱拉”、“赛乃姆”、“赛里坎”、“尾声”这些基本乐段构成。像人们熟悉的风格幽默、滑稽热烈的模拟舞《纳孜孔姆》，就在“赛乃姆”部分，赛乃姆由多首歌舞曲组成，伸缩性很大。

与《十二木卡姆》相比，《吐鲁番木卡姆》与《十二木卡姆》的第一部分“穹乃额曼”（大曲），基本一致，“达斯坦”和“麦西莱甫”则比较弱化，若隐若现。从这本书中翻译过来的汉文唱词看，不知是由于翻译原因还是本来如此，与《十二木卡姆》的“穹乃额曼”部分的唱词对照比较，《吐鲁番木卡姆》的歌词中，选用古典诗人的诗作，相对较少，多为民间歌谣。总体来说，《吐鲁番木卡姆》原汁原味的民间性更强一些，不像《十二木卡姆》那样一看便知是经过宫廷乐师和文人们大规模的整理和加工，典雅华丽、篇幅浩大。《十二木卡姆》是厚厚的十三卷，《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》各为一卷。

《吐鲁番木卡姆》中“多郎木卡姆”[巴西且克特]的“第一歌”的歌词：

过了坎尔琪山[34]，
是一道道滩；
我朗月般的情人，
就来自滩那边。

情人名叫沙日汗，
眼如朗星多好看；
眉毛好像弓样弯，
发如獭毛赛软缎。

情人穿的长裙子，
裙料用的是绸缎，
只要我俩在一起.
戈壁也把天房变。

34.鄯善县境内一座山名。



金色的农家　　黄建新作

吐鲁番位于西域丝绸之路的“三岔口”，从哈密而来的人流在这里一分为二，通往南、北疆，也因此，从结构上看，《吐鲁番木卡姆》受《十二木卡姆》的影响较大。

据新疆艺术研究所的周吉先生的田野调查，《吐鲁番木卡姆》除了在乐器的伴奏下演唱之外，还有一种鼓吹乐的表演形式。所以，吐鲁番地区的著名木卡姆艺人既能操起“沙它尔琴”自弹自唱，还吹得一手好“苏乃依”（唢呐）……“那是在一个不大的礼堂，人们都坐在围墙根铺着的花毡上，苏乃依的引子开始了，明亮、起伏的散板乐曲召唤来了一批又一批的群众。随即，四个壮实的农民击起三对‘纳格拉’[35]和一只‘冬巴克’[36]，苏乃依在鼓声中继续吹起旋律，一对发音较低的尾鼓击打着乐曲的基本节奏，另外两对、特别是其中发音最高的头鼓在不断地加花，激越的鼓声使我们联想起了古代西域乐舞‘洪声骇耳’的记载。人们随着乐声渐次入围，手舞足蹈，欢笑声、歌声此起彼伏”[37]。

35.“纳格拉“，铁腔皮面鼓，以两只不同音高者为一对，手执两棒敲击，也称为铁鼓。（引文中原注）

36.“冬巴克”，低音铁鼓，只用一只，由一人执一棒击打乐曲中的强音。（引文中原注）

37.《木卡姆》，周吉著，浙江人民出版社 2005 年版，第 48 页。

在《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》中，各有一套“刀郎木卡姆”。古代西域第一个出现的政治文化中心是楼兰，“楼兰”被汉改名为“鄯善”，这个政治文化中心湮灭后，一些专家认为，其居民四散，一部分到了吐鲁番地区今天的鄯善县，一部分到了库尔勒地区（主要是轮台县），一部分到了哈密市。

从今天的吐鲁番地区的鄯善县出发，仍有一条去罗布泊地区和楼兰的捷径。喜欢探险旅游的人之所以多从库尔勒去罗布泊地区，主要因为罗布泊地区在今天的行政区划上，归库尔勒所在的巴音郭楞蒙古自治州（简称巴州）管辖，办理相关手续，要找巴州的管理部门。

目前，专门介绍研究《吐鲁番木卡姆》的书籍、文章比较少。

哈密木卡姆·『摩诃兜勒』

《晋书·乐志》中记载
横吹有双角，即胡乐也
张博望入西域，传其法于西京
惟得摩诃兜勒一曲

哈密在汉代曾是匈奴呼衍王庭。

游牧力量从河西走廊退走，首先露出来的就是哈密。后来漠北一波一波的游牧力量向西消退，最先进入西域的绿洲，也是在哈密。在楼兰之后，哈密也一直是中原文化在西域的第一前进基地，第二个前



进基地就是吐鲁番。伊斯兰教十世纪进入喀什噶尔，由此东进，武力传教，一站一站打下来，直到十六世纪才在吐鲁番、哈密占据主导地位。也因此，哈密一直是个多元文化并存、文化积累十分复杂的地方。

古代哈密的"伊州乐"在中原影响很大。

《晋书·乐志》中记载："横吹有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得摩诃兜勒一曲"。公元前139年张骞初入西域，屡受挫折，历尽艰险，去时百余人，唯张骞与从者甘父全身得还，不可能顾及乐器与乐曲之事。带回"摩诃兜勒"可能是公元前123年张骞第二次随大将军卫青西征匈奴。张骞谙熟人文习俗和水草道路，卫青大胜，张骞也因此封为"博望候"。当其得胜时，一向细心于西域的张骞，带回"胡角"和"摩诃兜勒"才显得合理，当时的"摩诃兜勒"可能多用"胡角"吹演。我以为，除了张骞学会部分的吹演之技，得胜回朝之际，可能还带回了乐人，否则不可能于戎马倥偬之际，学习复杂的大曲"摩诃兜勒"。可能就是在楼兰、哈密这一带，张骞带回著名的《摩诃兜勒》。

"摩诃兜勒"——这是汉文史书中第一次关于"西域大曲"的记载。历史上有名的《阳关三叠》就出自"伊州大曲"，宋人王灼



麦西莱甫　　阿布都克里木·纳斯尔丁作



《碧鸡漫志》说伊州乐是"侧商调里唱伊州"——唐朝在哈密设"伊州",这种"侧商调",在今天的"哈密木卡姆"中仍然保留。日本人桑原骘藏推断,"摩诃兜勒"系 Maha-Tokhara 的译音。Maha 出自梵语,是"大"的意思;而 Tokhara 则是中亚大夏。"摩诃兜勒"是一种以地名为乐名的"大吐火罗乐或大夏乐",桑原骘藏最终将"摩诃兜勒"解释为"大伎乐"。实际上,"摩诃兜勒"是 Maha-dor 的音译,按维吾尔新文字拼为 Mah-dor。"摩诃"(Mah)在古代西域是许多民族的共用词汇,意思都是"大"的意思,像大乘佛教是"摩诃衍那",而"兜勒"(Dor)在古回鹘和卫拉特蒙古语中,仍有"歌曲"之意,因此"摩诃兜勒"应该译为"大套的歌曲",或简称为"大曲[38]"。

汉代音乐家李延年就是根据张骞带回来的"摩诃兜勒",改编创作了二十八曲。《晋书·乐志》记载"李延年因胡曲更造新声二十八解,乘舆以为武乐"。一些专家认为,汉代"相和大曲"中的"艳、趋、乱"也是在"摩诃兜勒"的影响下形成的。"艳"为散曲,是

38.参阅《丝绸之路乐舞艺术》,《新疆艺术》编辑部编,新疆人民出版社版,第 52 页,关也维《木卡姆的形成和发展》。



石头乐舞　　沈桥摄

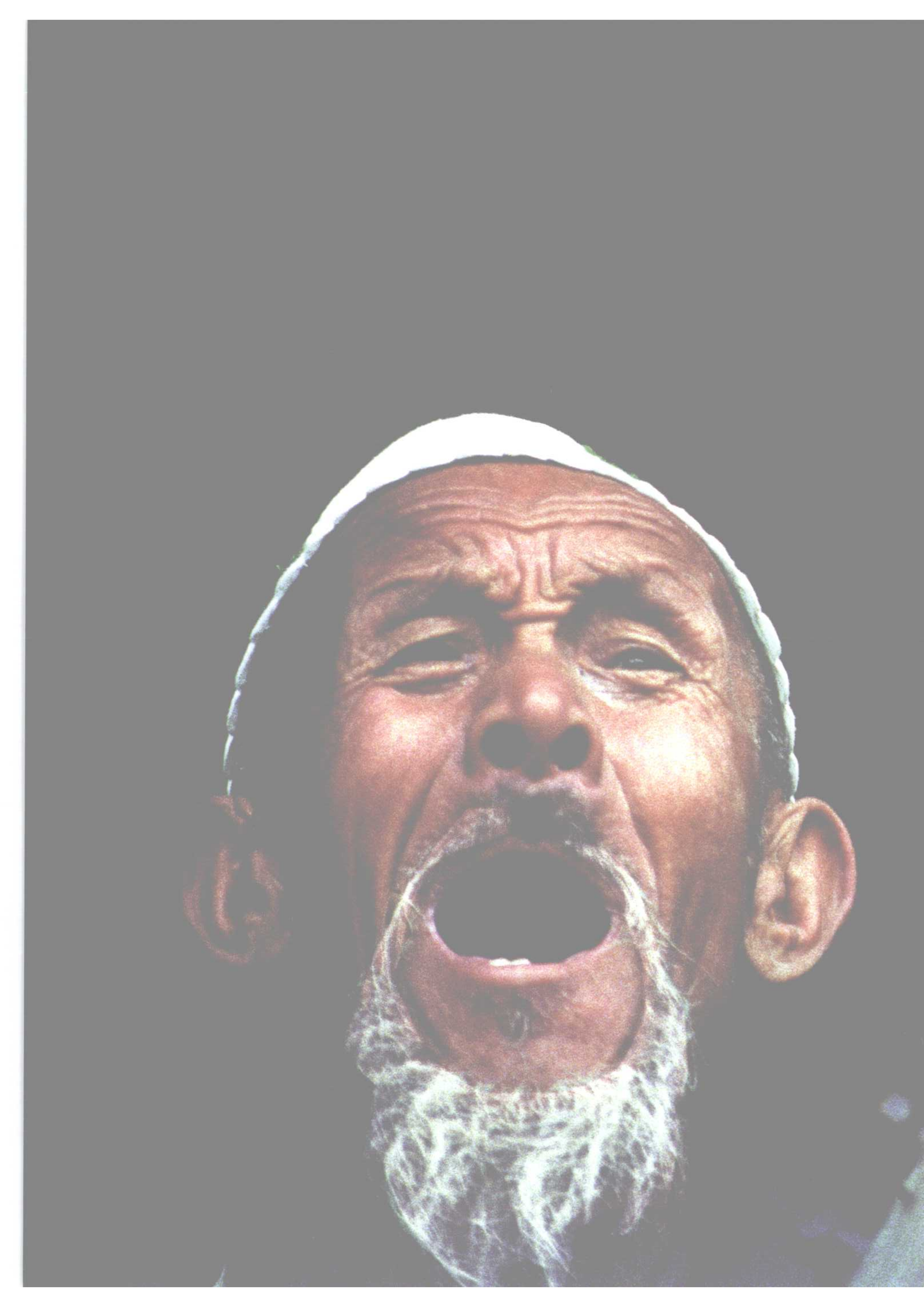


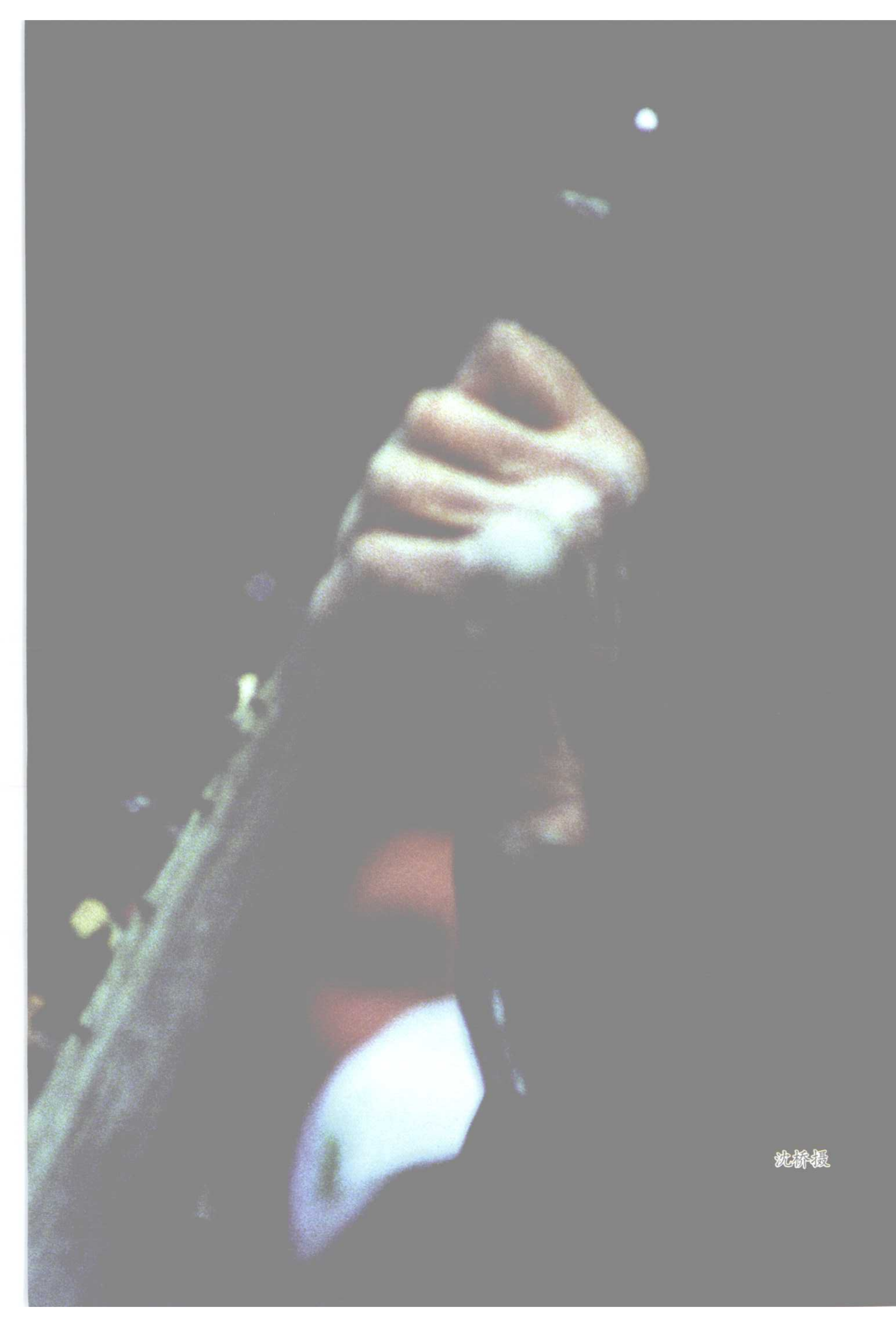
开头部分,"趋"为中板,"乱"是结尾部分的快板[39]。这种结构与"穹乃合曼"的结构趋向大体上是一致的。

关也维先生认为,"木卡姆作为一种古老的民间艺术形式,它的原始形态摩诃兜勒,早于公元前二世纪时就曾流传在现今新疆东部天山以南至罗布泊一带。公元四世纪时,不仅龟兹文献中正式出现木卡姆之名,而且它的音乐已传至汉族中原地区。至公元六、七世纪时,木卡姆音乐结构逐渐完善,已成为一种包括有'艳'(歌曲)、'趋'(乐曲)、'乱'(歌舞曲)的音乐歌舞套曲。[40]""西域大曲"正是维吾尔木卡姆的早期形态。

39.《丝绸之路乐舞艺术》,《新疆艺术》编辑部编,新疆人民出版社版,第78页,周菁葆《木卡姆探微》。

40.《丝绸之路乐舞艺术》,《新疆艺术》编辑部编,新疆人民出版社版,第70页,关也维《木卡姆的形成及其发展》。





沈桥摄

哈密木卡姆·鹘风汉韵

新疆各处的木卡姆
只有这里有女子鼓手
服饰上一个特别的细节
延用了汉族传统的『右衽』方式
绣花和色彩风格有蒙风汉味

《哈密木卡姆》主要流传在哈密市的陶家宫乡和伊吾的淖毛湖绿洲。

由哈密地区文化处编辑，人民音乐出版社1994年出版的《维吾尔族古典音乐——哈密木卡姆》一书，共收录了“哈密木卡姆”12套、19个分章，包含了258首乐曲。分

别是：一、“琼都尔木卡姆”（我走遍天下）；二、“乌鲁额兜勒木卡姆”（嗨，嗨，月兰）；三、“穆斯台赫扎特木卡姆”（亚勒吾孜托云）；四、“恰尔尕木卡姆”；五、“胡甫提木卡姆”。六、“且比亚特木卡姆”（加尼凯姆）；七、“穆夏威莱克木卡姆”（医治你心病的良药）；八、“乌孜哈勒木卡姆（代尔迪里瓦）；九、“都尕木卡姆”（[小]你让我好苦）；十、“多郎穆夏威莱克木卡姆”；十一、“伊拉克木卡姆”（[大]你让我好苦）；十二、“拉克木卡姆”（唱吧，我的夜莺）。

在《哈密木卡姆》中，其中第二套木卡姆即称“乌鲁额兜勒木卡姆”。“摩诃兜勒”在古回鹘语中又称“乌鲁额兜勒”，都是“大曲”的意思。这套木卡姆，又名“嗨，嗨，月兰”。“月兰”原指草原上的一种红花，可能是祁连山一带的山丹花。古代阿尔泰语系诸民族多信萨满教，每到五月末“月兰”花开时，举行传统祭天活动，男女老少围圈而舞。在这种歌舞唱词中，多以“嗨，嗨，月花”为衬词，于是“月兰”渐渐也有“歌舞”的意思。“荒原上的月兰颤向天边，美好的愿望一定会实现”，这首古歌谣所说的，就是当时原野上的歌舞盛况。

从民族流变上讲，今天之维吾尔族，曾是高车之一部族，历史



魏开忠摄

上高车、柔然、铁勒、突厥等游牧民族，都是复杂而众多的部族的松散联合。《魏书·高车传》记载：“高祖时五部高车会聚祭天，众至数万，大会，走马杀牲，游遨歌吟忻之，其俗称自前世以来无盛于此”，游牧民族的草原上盛大聚会，功能强烈，意义突出，而“游遨歌吟”是其重要的表现形式。

作为回鹘西迁最先到达的地区，同时作为新疆东大门和接受伊斯兰教和阿拉伯文化较晚的地方，“哈密木卡姆”与喀什地区的“十二木卡姆”在内容、结构、风格上有较大差别，一个最重要的特点是基本以民歌和歌舞曲组成。每套木卡姆都是开始来一段“散板序唱”，后面连缀以 10 至 21 首当地流传的民间歌舞曲子。

有没有“散板序唱”，在维吾尔族音乐文化中是个重大区别。作为“穹乃额曼”（大曲）中的“散板序唱”，可以说是自古相传的“西域大曲”的重要基因，也是“木卡姆”的重要标志。“散板序唱”本身，其音乐的即兴性、复杂性和演唱时的难度也很说明问题。缺了“散板序唱”，“哈密木卡姆”就近于“民歌套曲”了。晏殊词：“重头歌韵响铮ªi，入破舞腰红乱旋”，讲得很清楚，“散板序唱”是“重头歌韵”之后，歌舞套曲开始（大曲的结构是进入歌舞的部

分叫“破”)，音乐的形象转移到舞蹈方面，是“舞腰红乱旋”的酣畅淋漓、尽情尽性的舞蹈。

总体来说，与《十二木卡姆》相比，《哈密木卡姆》只保留了“穹乃额曼”(大曲)结构中的重要的“散板序唱”，而其歌舞套曲，类于“麦西莱甫”，所占的比重也较大。形态、结构、历史渊源上，民间性更强一些。《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《哈密木卡姆》三种木卡姆中，如果以《十二木卡姆》为基准，则《吐鲁番木卡姆》主要取近于“穹乃额曼”的“大曲”的结构，《哈密木卡姆》主要取近于“麦西莱甫”的歌舞套曲形式。《哈密木卡姆》歌词的民间性也非常突出。

比如《哈密木卡姆》的第一套“琼都尔木卡姆”中，第二分章的第十三歌《跳蚤》的歌词：

我的跳蚤是好汉，
在我被子里安眠；
我把它扔进水里，
它向我直翻白眼。



它留着两撇胡子，
蹄子是金钢宝石；
我向它瞥了一眼，
当即把耳朵竖起。

我把它当做公驼，
给它套上了鼻桊；
驮上六个月干粮，
和情人一起骑上。

左吆喝它也不走，
右吆喝它也不走；
松土上它要打滚，
烂泥里它栽跟头。

惹得我怒火上升，
割断了它的咽喉。
出了七十斤精肉，



尼雅河古道　　王永生作



出了六十斤肥油。

给这个送上一斤，
给那个送上一斤；
剩下的散了布施，
皮子留给我自己。

我把那皮子送去，
交给了艾沙皮匠；
又从他那里要回，
交给了穆沙皮匠。

熟皮子用了六月，
栽皮子用了一年，
阿訇们做了刀鞘，
大娘们做了针囊。

还剩了半张皮子，
我把它送了鞋匠



弥勒会见记　　　　肖谷作



这首维吾尔族传统诙谐歌，也被连缀在《哈密木卡姆》的歌曲里，说明《哈密木卡姆》的吸纳能力。

《哈密木卡姆》的名称，除了有“兜勒”、“大兜勒”这样古老相传的名称字眼，主要杂以部分《十二木卡姆》名称，还有一些是以当地村镇名为木卡姆的名称。结构上是散曲、歌曲和舞曲，一些乐调细辨有西北民歌味。而且在新疆各处的木卡姆中，只有这里的乐队班子有女鼓手，服饰上一个特别的细节是延用了汉族传统的“右衽”方式，绣花图案和色彩的美学风格也有蒙风汉味。

服饰上的“左衽”、“右衽”，汉文史书非常在意，这是一个顽固的传统。

远古“华夏”形成初期，“华夏人”自认为，与周围众多羌部、“羌方”的区别，衣服是重要标志。“华夏”这个字眼，就有以服饰来别类辨群的意思——所谓“以貌取人”。“华夏”虽源于羌，但自从有了“华夏”这个群体的“自我意识”之后，从游牧转为农业定居，发育出聚落和社会化组织，比较直观的、区别于“羌”的一个特征，就是服饰。因此，汉文史书对周围少数民族的记载，很注意头发如何、帽子如何、衣服的质地是羊毛还是麻布之类、长得什


萨它尔
Satar
艾捷克
Aijek
刀郎艾捷克
Dolan Aijek
哈密艾捷克
Kumul Aijek
胡西它尔
Hushtar
乃依
Nay
巴拉满
Balaman
苏乃依
sumay

木卡姆的部分乐器



么样子、住的房子是否能移动、吃喝的东西是什么等等。在衣服上，汉族“右衽”，而游牧民族为了便于上马，一般都是“左衽”。哈密妇女服饰的“右衽”，是个别有意味的细节，反映文化上的汉胡杂揉。

“在木卡姆中填唱汉语歌词，也是‘哈密木卡姆’所特有的现象，说明这里的音乐乃至整个文化与河西走廊、直至中原的汉文化的更多的相互影响和交融[41]”。《哈密木卡姆》的乐器“哈密艾捷克”，近似于汉族的胡琴，不同于新疆其他地方的艾捷克。

41.《木卡姆》，周吉著，浙江人民出版社2005年版，第50页。

巨灵如风

一个一直不停地旋转的新疆
一个裙裾飞扬的新疆……

"因为有了你我的木卡姆，
世界不再荒凉山岭不再寂寞
漫漫无际的黄沙舒展眉结……

是什么苏醒了呢？
当木卡姆的乐声和歌声响起，
原来这才是世界这才是人间，
充满青春爱情，充满痛苦希望，

这才是生命才是活着的我们

……

因为有了木卡姆，永远的木卡姆[42]”

新疆以歌舞名世。人们拜倒在新疆歌舞的石榴裙下。许多人对新疆的第一印象来自歌舞，歌舞也是他们关于新疆最醒目的知识和首先切入的话题。在一首又一首新疆民歌中，新疆的形象在人们眼前清晰起来：一个一直不停地旋转的新疆、一个裙裾飞扬的新疆，一个用歌声和舞蹈派发名片的新疆。歌舞是新疆的衣裳、面容、性格和灵魂，也是新疆的气质、神采、魅力和诱惑。

人们关于新疆歌舞的印象，绝不仅是今天才形成的。仅唐朝，来自西域的乐工就非常之多。如“唐初有龟兹音乐家白明达，疏勒琵琶能手裴神符；元和年间琵琶手裴兴奴、于阗人尉迟青（德宗时官至将军，善筚篥）、尉迟章（文宗太和中人，善笙），康国人康昆仑（贞元初人，善琵琶）、康遒（大中初人，善弄婆罗门），曹国人曹保（贞元中琵琶名手）、子曹善才、孙曹刚（三世均为琵琶手）；唐末又有曹触新（善弄婆罗门）、曹绍夔（乐令）、米国人米嘉

42.王蒙的诗《木卡姆》，1978年作。

荣(元和年间著名歌唱家)、其子米和(又称米和郎、米莱加,咸通中以琵琶著称),米禾稼、米万槌(太和初均以善弄婆罗门著称),石国人石宝山(大中初以善弄婆罗门著称),安国人安万善(开元时诗人李颀曾写诗称赞其筚篥之技)。这里所举的都是当时有名的西域音乐家,至于在教坊和梨园中供职的一般西域乐人,也不是个别现象"[43]。

唐玄奘在印度取经时,当时印度流传一首《秦王破阵乐》,即是用西域音乐元素由唐朝宫廷创作的歌颂秦王李世民的大型音乐作品。西域歌舞对内地的影响,在历史上,特别是在中央王朝比较强盛、对西域的经营比较有效的时代,远比今天更大。一个简单的对比是,在那些年代,对西域各地音乐均有比较准确的了解,不会把"高昌乐"混同"龟兹乐"或其他绿洲上的音乐。而今天,除了专门研究新疆音乐的专业人士,绝大部分人、包括音乐界人士,可能无法分清新疆各地维吾尔音乐的区别和特色——即使在新疆的汉族同胞中,能准确感受到这种差别的人也可能并不占有绝对优势的比例。当然,不同的历史时期的社会文化生

43.《丝绸之路乐舞艺术》,《新疆艺术》编辑部编,新疆人民出版社 1985 年版,第 184 页,赵铭善著《唐代西域音乐的流行》一文。

活中,音乐歌舞的地位有巨大差别,这个对比可能并无太大的意义,但基本判断不会离事实太远——新疆歌舞之乡的美誉,得益于历史上强烈而深刻的印象。

进一步说,这种历史的印象,又得益于丝绸之路,得益于在陆权时代,各种势力对丝绸之路的无限依赖,得益于这条大通道是四大文明相会见面的地方。海上丝绸之路开通之后,特别是在近代,进入资本主义地理大发现和列强们自海上而来的殖民扩张的时候,丝绸之路陷入沉寂,西域成了“天之所忘”的地方,绿洲孤岛真正开始了封闭的时代——也正是在动荡不安的近代,连年内乱严重破坏新疆社会经济,上层社会无暇自顾,文化生活低落,新疆歌舞、连同其杰出代表的木卡姆艺术,走进了低谷。到解放初期,曾经繁盛的木卡姆艺术、特别是《十二木卡姆》中的“穹乃额曼”部分,到了濒临消失的境地。

艺术的道路,是历史走过的道路。

每一种艺术样式和艺术现象,都有它近乎宿命的历史——从这一点来说,一个历史唯物主义者,必须认清这种历史的大趋势,道德的判断不能替代历史的判断。一种艺术样式也好,一种文化传统也罢,都有其发展、演变的客观规律。但,在规律面前,人并不是消极被动、无所作为的。古典艺术在“古典时代”终结

后，以另一种身姿和形象活动于当代，人类的文化的血脉就这样薪火相传，穿越大时光的风吹雨打而成为不朽的典范——也因此，我们可以看到：人类的道路有两条，一条是围绕深刻的本能，建设欲望的福祉、追求形而下利益的物质之路；一条是提升精神的境界，追求形而上创造的心灵之路。

一切自有安排。

纷乱无比的世象中，渐渐显示锋刃般的玄机——而这，被后人称为历史的秘密。

木卡姆的命运似乎无法挽回，就要滑入时间的深渊。在这时，新疆解放了。解放初期，百废待兴的共和国偏远一隅的新疆大地上，真正能比较全面地掌握木卡姆、特别是《十二木卡姆》的民间艺人，已经非常之少。

解放前，木卡姆艺人的命运十分悲惨：

找我们的人们，

请你们到灾难的戈壁里去寻，

到那背井离乡的山谷和隐居的草原上去问。[44]

44.《巴雅特木卡姆》中“盘西路”的一节歌词。

木卡姆艺人，凋零枯萎。木卡姆之花，命若琴弦，将成绝唱。

音乐艺术的一个非常突出的特点，是它的共时性。留存音乐的最好办法是演奏音乐的人群，而生命如此短暂，人亡艺绝、人去声息，是个普遍的规律。音乐存留的第二个办法，是保存真实呈现音乐现实的音乐音响资料。在1877年秋天爱迪生发明世界上第一台留声机之前，音乐史是无声的，没有第一手的资料。西域的律学虽很早就有苏祇婆的“五旦七声”之说，但由于此地的民族变迁和语言变迁，过于频繁和复杂，几乎没有留下乐谱之类的记述资料。一些关于西域音乐的文学性、历史性描述，也多是出现在汉文中的形象式的描写。而且，木卡姆音乐的即兴性演奏和口传心授的特点，也增加了记述上的巨大困难。即使今天，我们的记音符号，在记述木卡姆的音乐细节时，也遇到许多问题。

也因此，木卡姆的传承，可以说是到了“人亡曲终”、“油尽灯枯”的最后关头。赛福鼎同志在解放前陪中共领导人路经喀什时，就曾听过一个民间艺人演唱《十二木卡姆》。解放后，当时的莎车地区的行署专员哈斯木·坎伯热依，又把这名艺人推荐给已任新疆省政府主席、著名文艺活动家的赛福鼎同志。赛福鼎感受



眺　　　　　　　　　　　　　　　　　卢野作



街头艺人　尼加提吾守尔作

到木卡姆命运的转机，王震对他的想法也给予大力支持。于是，新疆向政务院和文化部请求支持，国家派来了以万桐书为代表的音乐家，解决新疆没有音乐研究和记谱人才的困难。

梦里寻她千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。

这名民间艺人，就是木卡姆艺术大师、杰出的民间艺人吐尔地阿洪[45]。

根据1954年木卡姆大师吐尔地阿洪口述的家庭情况和从其他方面掌握的情况看，这个木卡姆世家到他已是第五代木卡姆传人。第一代传人是“依不拉音卡龙”（即依不拉音阿洪），他是吐尔地阿洪的大曾祖。因擅长木卡姆乐器中的重要乐器“卡龙”琴，在民间演奏卡龙上，没有人能超过他，因此在民间被称为“依不拉音卡龙”。依不拉音卡龙的生卒年月不详，在今天喀什地区的莎车县度过一生，活到92岁。每当演奏木卡姆总将歌词解释一

45.“阿洪”，准确的汉文译法是“阿訇”。伊斯兰教教职，也称“毛拉”，系波斯语音译，原意是教师。过去的教育主要是经文学校的教育，这个词也用来尊称有知识的人。



木卡姆世家第五代传人吐尔地阿洪

遍，是个有学问的“毛拉”，经常骑马云游到和田、叶城、英吉沙、喀什、阿克苏、库车等，演奏木卡姆。也兼任清真寺的“伊玛目”[46]。

第二代传人是“阿西木沙它尔”（即阿西木阿洪），是吐尔地阿洪的曾祖父。阿西木沙它尔的生卒年月不详，也在莎车生活，文化程度不高，略识些字，主要从事木卡姆演奏，擅长于“沙它尔”琴的演奏，培养了众多学徒，在民间有“阿西木沙它尔”的美称。他在改进维吾尔乐器方面功劳不小，活到78岁。

第三代传人是“卡吾里卡龙“（即卡吾里阿洪），是吐尔地阿洪的祖父，聪明过人，熟记木卡姆的同时，也弹奏维吾尔各种乐器和民间音乐，活到85岁。

第四代传人是“塔外克古里阿洪”（1843-1931），是吐尔地阿洪的父亲，当年在南疆的木卡姆和音乐界享有盛誉，堪称是最有学识的音乐大师和木卡姆大师。塔外克古里阿洪生于喀什，6岁至16岁，在喀什的伊斯兰经文学校读书，从16岁一直到生命最后一刻，从事木卡姆艺术和培养学徒的事业，他以古典文学先驱纳瓦依、苏伯日、普祖里、奥维达、麦西莱甫和维吾尔族诗人的众

46.“伊玛目”，清真寺主持。系阿拉伯语音译，意为“表率”、“站在前列的人”。

多诗篇、以及维吾尔族民谣，取代木卡姆晦涩难懂的词句，让木卡姆的歌词更加接近民众。塔外克古里阿洪对维吾尔乐器无所不精，最擅长的是“沙它尔”琴，一生在南疆各地演唱，比较频繁的是喀什和英吉沙。培养的学徒中，比较出名的是喀什人艾里木阿洪和色里木阿洪两兄弟、买买提毛拉和莎车人色提瓦里。这些人既是合作者又是他的学徒，组成民间艺人的班社，像一个小小的音乐的共同体，颠沛流离，驮着木卡姆和他们自身的命运。塔外克古里阿洪一生结过三次婚，第一房、第二房妻子都没有怀孕，第三房妻子是提拉汗，生有两子，长子就是后来的木卡姆大师吐尔地阿洪（1881–1956），次子叫依明阿洪（1883–1949）。塔外克古里阿洪从小教授他们木卡姆，为使其自食其力，独立从事木卡姆事业，给长子吐尔地阿洪划定的活动区域是和田、叶城、莎车、英吉沙等地，给次子依明阿洪划定的活动区域是喀什、阿克苏等地。兄弟俩分手后长期在不同的地方演唱演奏，未能聚会。塔外克古里阿洪晚年凄残，一贫如洗，活到88岁，在英吉沙县离开人世。

吐尔地阿洪是这个木卡姆世家的第五代传人。吐尔地阿洪出生于英吉沙，在父亲的精心教育下，不满6岁的他就开始学习

维吾尔乐器。12 岁开始学习《十二木卡姆》,参加大大小小的喜庆集会和“麦西莱甫”,父亲演奏乐器,他当鼓手,历时 4 个春秋。四年后,父亲把鼓手之职交给弟弟依明阿洪。吐尔地阿洪 20 岁时,成了家,也已经掌握了《十二木卡姆》音乐,从此开始四处漂泊,以此为生,独立开始了传授木卡姆的事业。他常常使用的是“沙它尔”琴,“沙它尔”也是“穹乃额曼”演奏中的主乐器,琴师边拉边唱,以此开启整个的音乐长旅。

1939 年,吐尔地阿洪带着两个儿子和家人迁居叶城,把各地的“木卡姆奇”吸引到自己的周围,但生活仍然每况愈下,衣食难继,不得不几次将心爱的“沙它尔”琴送进当铺。长夜漫漫,吐尔地阿洪熬到新中国的成立,被政府请到乌鲁木齐,不顾年迈苍苍,能够倾其心智才华,把《十二木卡姆》唱给北京来的专家。

党和政府直接领导了《十二木卡姆》的收集整理工作,宣传部、文化厅更是责无旁贷、全力以赴,宣传部还派人到上海买来一台当时美军留下的处理品——老式钢丝录音机。万桐书求助中国音协主席吕骥,买来节拍器,当时在西安采风的刘炽、刘锋,再加上原六军的音乐家丁辛,历时四个月,用钢丝录音机第一次



多郎麦西莱甫　　阿布都克里木·纳斯尔丁作

把这一音乐史上的奇迹完整录制下来[47]。

作为工作组的负责人和最重要的业务人员，万桐书把自己的全部生命和木卡姆连在了一起。面对成捆成箱的音响资料，万桐书开始了漫长的整理过程。从1952年到1956年，用四年时间译写乐谱。长期的左胸抵桌、左手按键、右手记谱，左胸变形了，眼睛高度近视了。除了万桐书，在有关《十二木卡姆》的工作中，汇聚了一大批各民族音乐、语言、舞蹈等方面的专家，特别是木卡姆歌词的整理和研究，涉及方方面面的知识。50多年来，围绕维吾尔木卡姆，从中央到新疆，党和政府从人力、物力、财力等多方面给予支持，支持田野调查、翻译整理出版、搬上文艺舞台，拍成DVD、VCD、CD等各种音像出版物，进行展览交流和学术研讨，新疆重大的舞台艺术创作活动，也多从木卡姆中汲取营养。

如果开列一个木卡姆工作大事记，细述50多年来的工作，可以写厚厚的几本书。

47.以上吐尔地阿洪的有关情况，参阅了《维吾尔木卡姆研究》，刘魁立、郎樱主编，中央民族大学出版社1997年版，第208页，艾买提江·艾合买地《维吾尔十二木卡姆及其传人》一文。





周李杰摄

闻君驾到，天堂路定列美酒千樽

周吉仗义、正直、真诚
像一颗绿洲上的刺玫瑰
馥郁浓烈而又保持锋芒

5月5日，上午十点。我刚开始为“非物质文化遗产保护培训班”讲课，接到中国音乐学院常务副院长赵塔里木电话。我说：“过一小时我打过去”。他说：“我有急事”。我走出会场。塔里木沉默不语，好像有无限的话，被憋住……“周吉，没了”。我的心一下子要碎开。“什么



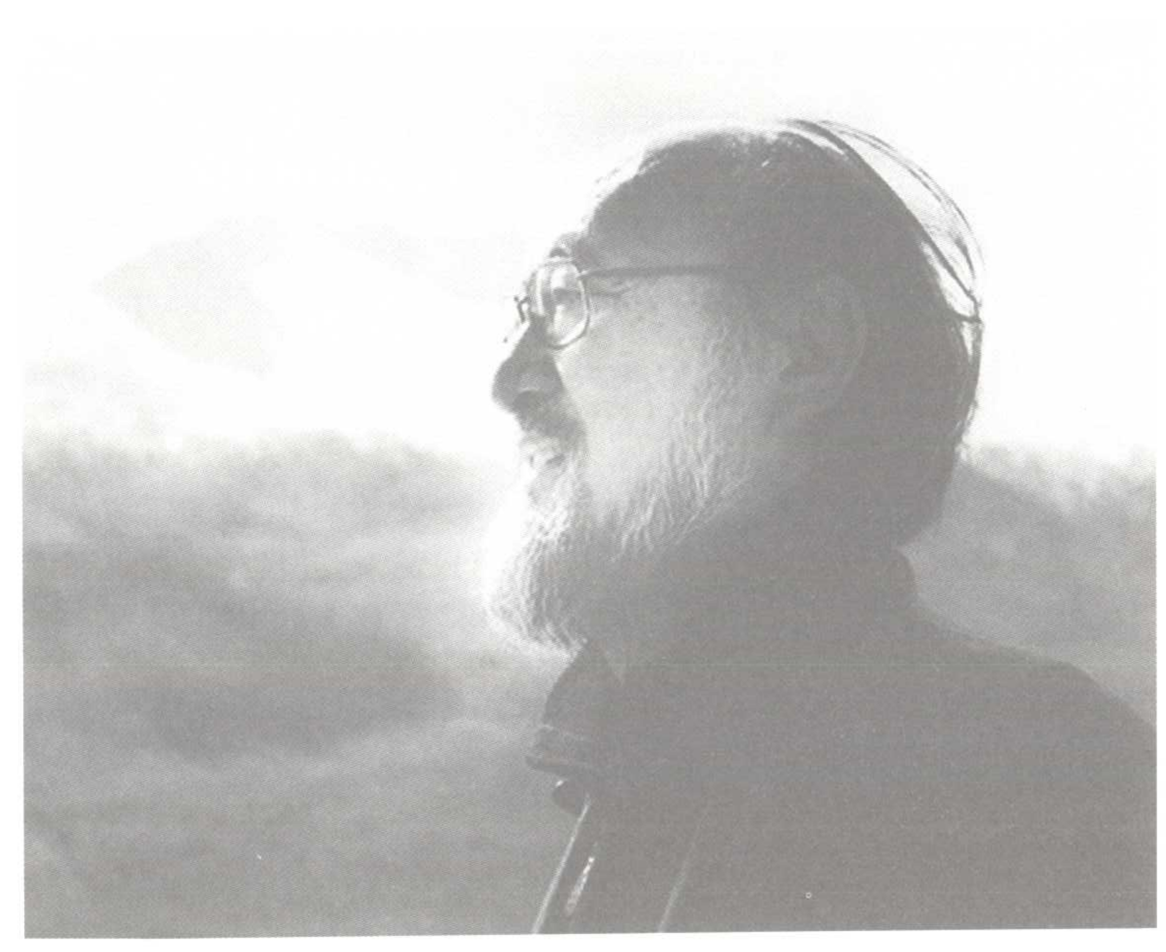
时间”。“今天凌晨”。

回到会场，我把这个消息告诉参加培训班的同志，他们中的许多人是周吉的老朋友。接着，安排老马向有关领导汇报，安排季莲买飞机票、带上所里的同志和周吉的子女马上去北京，安排下一步的周吉生平事迹追思会……这个课，我讲不下去，心里乱极了。

早晨还晴朗的天，阴下来。

一个个电话打来。正在开会的努尔主席，第一时间发来短信，让我们代他问候周吉的家人节哀。老马、季莲、老陶强忍悲痛忙碌着。木卡姆团的买买提明团长说，能不能找辆车，放点冰块，把周吉给我们带回来。到我办公室辞行、参加中宣部“四个一批”人才国外考察团的高空王子阿迪力，得知此事眼圈一下子红了，泪眼婆娑……

大概是90年代初的一天，我是宣传部文艺处的干事，去华侨宾馆参加“木卡姆音乐交响化”的一个圆桌研讨会。会场已经满满当当，来的晚，挤到墙角坐下。挨个介绍与会者时，主持讨论的“大胡子”，指着墙角的我问，“你是哪的？”我说：“宣传部文艺



个性强烈而富有才华的周吉



处”，他说“我知道你是宣传部文艺处，我问你的名字？”我讲了名字，他丝毫没有让我稍微往前坐一坐的意思。这个“大胡子”，就是“不看人面免低眉”的周吉……

2000年以后，我到文化厅工作，交往渐多。周吉是诤友。在许多知识分子唯官员意见是听的环境里，周吉的讲真话、周吉的学问出于田野、周吉的热爱美酒，都像一颗绿洲上的刺玫瑰，馥郁浓烈而又保持锋芒。每年评职称，我们都会在一起。当时，爱乐乐团在自治区文艺院团里比较边缘化，全国性的比赛少，出去参加比赛就更少，自然得奖也少。如果死抠标准，就留不住人了，不利于事业发展。于是，我这个评委会主任，做他的工作，让他考虑事业发展，稍稍松一点。他虽不痛快，但也答应了。中午吃饭，兼过爱乐乐团团长的努斯勒提院长，终于大方一次，在他们的小餐厅请吃，努院长上了点酒。没成想，这酒上坏了，下午讨论时，周吉全忘了我们的叮嘱，又开始认死理。事后我把努斯勒提好一顿说。周吉就是这样一个人，没喝酒较真，喝了酒更加较真。

在“木卡姆申遗”的日日夜夜里，我们一个字、一个字地抠由他撰写的申报文本初稿，一趟一趟地跑北京，为一个词、一个观点、一种提法，他可以和北京的专家争的脸红脖子粗，好在别人

都知道他那不屈不挠的个性。周吉成果最丰的几年，恰恰是他不当主持工作的副所长的这几年。周吉是好人，仗义、正直、真诚，个性强烈而富有才华，嫉恶如仇而缺乏策略。他的动机、目标是好的，但方法、途径常常有问题。老实说，周吉不是一个好管家、好管理者。李季莲接任所长后，周吉反而能专心于他更擅长的专业工作，“木卡姆申遗”也好，《维吾尔歌舞艺术课题》也好，季莲出色的组织、后勤管理和泼辣圆通、进退有据的人事协调，每每破解僵局，使事情柳暗花明。在此期间，她的妈妈、婆婆相继离世，但都是出了殡仪馆就奔会场。周吉专注于申报片的拍摄，竟然冻出一身疮而不自知，我去医院看他时，须发被医生剃尽，头皮、耳朵、手上涂满黑色药膏。那是一段难忘的日子，我们都成了木卡姆的“阿西克”……后来我用一本书——《木卡姆：巨灵如风吹过》来纪念这段日子。现在想想，“巨灵”二字，真是不祥，前前后后，果真暗示有人“陪葬”么？

二十几天以前，文化厅和乌鲁木齐图书馆要办个“文化讲坛”，王洁、计津让我拉一个主讲人名单，我抽出一张白纸，边想边写：周涛、周吉、刘宾、李季莲、赵思恩、孙秀琴、伊弟利斯、王小东、潘知平、夏训诚、李学亮……上午，王洁回忆说，周吉在图书



馆讲授“木卡姆”时，现场效果很好，有许多音乐演示，讲座结束时他还说“死后，给我放木卡姆的曲子”。真是一语成谶……

十几天以前在烟台，在文化厅和中央音乐学院合作项目《中国新疆维吾尔木卡姆艺术数据库》框架专家咨询会上，见到刚从香港讲学回来的周吉，我们还每人喝了半瓶琅琊台酒。我基本不喝白酒了，但只要老段、老周、老刘在，就像是为了恢复中国人对酒的纯正理解，就像是延续和热爱一种古老的经典。那一晚，酒酣耳热，海风吹拂，当时，我还答应回来后送老周一箱酒……

五天以前，我让老马告诉老周，让他把对“木卡姆”与“麦西莱甫”的渊源关系的个人意见传过来，以便供“麦西莱甫申遗”决策时作学术参考……结果，这传来的意见只有四行字。我看后还说：“这个‘周伯伯’怎么了？怎么只有四行字”。老马说：“他可能太忙了，回来后再说吧”……

一件一件又一件，我想不到，我只是预感，今年很多事都不顺，国事、家事、单位事，身体、心情都不好，包括我个人。

老周啊老周，你走了，我们的“木卡姆数据库”咋办？你未完成的国家重点艺术课题《维吾尔歌舞艺术》咋办？你走了，人间的木卡姆失去一位知音，绿洲上的民间艺人们失去一位朋友，新疆

美酒失伴……我们都会感到寂寞。

周吉,66岁,生于江苏,16岁进疆,没上过大学,但为中央音乐学院、中国音乐学院、新疆师范大学、新疆艺术学院上课。他是鱼米之乡的汉人,也是西域的胡儿。在他身上,我看到中华文化水乳交融的完美结构,看到各民族文化的大团结。

安排完"周吉追思会"的相关事宜,还有一个任务没有完成,就是八宝山的遗体告别仪式上,灵堂布置,需要一副挽联。季莲打来电话,让我写。我和老马绞尽脑汁,都不理想。事太突然,想得太多,情胜于辞,反而无法收拢、概括。

最后还是周吉的挚友、尚在病榻的田青兄拟出:"凭兄伟力龟兹乐神终传神州万里,闻君驾到阎罗殿定列美酒千樽"。田青兄才学高深,勘破生死,文字洒脱。老马犹豫,这样的场合,又有领导参加,联中写酒好不好。我倒觉得,这挽联,如果周吉兄有知,会喜欢。只是要把"阎罗殿"改成"天堂路"。凭兄伟力龟兹乐终传神州万里,闻君驾到天堂路定列美酒千樽——周吉兄,您听到了吗?



春天来了，鲜花开满天堂路，周吉兄，一路走好。

谨以此文纪念周吉。

5月5日初稿，6日改定

这些历经风吹雨打又完好如初
成功躲过时间的偷袭
从造物主那里走私
天堂美乐的人
他们操琴弄乐
高唱低吟
演绎千百年来的绿洲往事

封面作品：柯坪　肖谷
装帧设计：施中华　蔡晓春

ISBN 978-7-228-11732-1
9 787228 117321 >

定价：38.00元